

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего профессионального образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»





Наши школы могут работать, лишь опираясь на солидный теоретический фундамент. Мы должны создать научно-исследовательский центр по хореографии и, в первую очередь, журнал по вопросам балетного искусства, на страницах которого мы имели бы возможность обсуждать и разрабатывать педагогические, творческие и исторические проблемы нашего искусства.

А. Я. Ваганова
Конференция по вопросам хореографического образования. Москва. 1936 год.

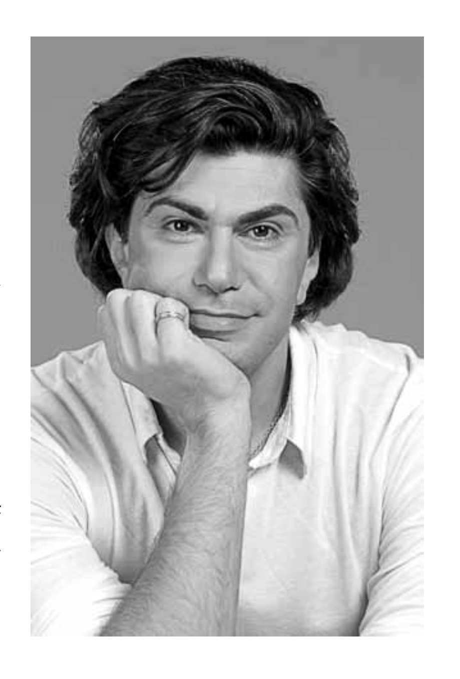
ББК 85.335.42



№ 6 (35)
2014 год

Журнал «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» включен в перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых по решению Высшей аттестационной комиссии (ВАК) должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.

ISSN 1681–8962



Дорогие читатели!

Мы рады предложить Вам обновленный журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой».

В своем стремлении сделать журнал интереснее и содержательнее, редакция расширила тематику, обратившись к различным искусствоведческим темам, изменила прежний формат и дизайн в рамках существующих правил научных изданий. Увеличилось и количество выпусков, теперь журнал выходит раз в два месяца и насчитывает шесть выпусков в год.

Наша редакционная коллегия включает теперь в свой состав также ведущих иностранных специалистов в области хореографического искусства и арт-менеджмента. В некоторых выпусках журнала Вы найдете публикации наших иностранных авторов, с переводом на русский язык.

Мы искренне надеемся на читательский интерес к Вестнику и приглашаем авторов к сотрудничеству в реализации одной из самых благородных задач: сохранении наследия русского балета, отечественной и мировой культуры. Хореографическое искусство особенно нуждается в постоянном теоретическом и научном освещении, так как оно эфемерно по своей природе. Проводимые научные исследования помогают зафиксировать яркие мгновения истории развития искусства балета и сделать их достоянием вечности.

Ректор Н. М. Цискаридзе

ОТ РЕДАКЦИИ

Дорогие читатели и авторы!

Перед Вами шестой по счету выпуск Вестника Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой — последний в уходящем 2014 году. Спасибо Вам за интерес к нашему журналу, спасибо за Ваше участие в жизни «Вестника», за интерес к его обновлению и развитию!

Желаем Вам, чтобы наступающий 2015 год был творчески продуктивным, полным научных открытий и красоты, которая поможет нам преодолеть все возможные трудности и победить их.

В шестом выпуске мы продолжили процесс расширения публикационно-тематического поля нашего издания. Обещаем и в следующем году не оставлять прогрессивных тенденций развития искусствоведческой мысли. Мы приготовили для Вас много ярких эксклюзивных материалов, которые, хотим надеяться, спровоцируют плодотворные дискуссии, и результаты возможного резонанса станут темами новых публикаций. Сквозь следующий выпуск «красной нитью» пройдет тема творчества Джона Баланчина, посвященная его юбилейной дате 2014 года.

С наступающим 2015-м годом!

Главный редактор,
кандидат искусствоведения
С. В. Лаврова

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

ХРОНИКА СОБЫТИЙ

CONTENT

THEORY AND PRACTICE OF CONTEMPORARY ART

CHRONICLE

АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ: ОПЫТ, ТРАДИЦИИ, ПРАКТИКА

УДК 7.071.1

Н. Л. Дунаева

ИЗ ЭПИСТОЛЯРНОГО НАСЛЕДИЯ А. Я. ВАГАНОВОЙ

Агриппине Яковлевне Вагановой письма, очевидно, давались легко. Об этом можно судить по ее посланиям, зачастую отправленным не по случаю, без вынужденного повода. Писала она, по-видимому, много, однако, эпистолярий ее сохранился в отрывочном состоянии, большая же часть, по всей вероятности, утрачена.

В Российском государственном архиве литературы и искусства в самых различных фондах сохранилось несколько вагановских писем к разным адресатам [1]. Хронологический охват их — 1913–1949 гг.

Ваганова датировала свои письма, это безусловно свидетельствует о внутренней дисциплине автора и значительно облегчает работу исследователя. Стоит отметить, что даже такие интеллектуалки, как Тамара Карсавина, Ида Рубинштейн этого не делали, Эти дамы, как правило, обозначали только день недели: «Вторник», «Среда», «Пятница»... Какого числа? Какого месяца? Какого года? Приходится определять датировку по реалиям письма, что весьма не просто.

Предоставляем любезному вниманию читателя эти разрозненные вагановские послания, которые мы расположили в хронологическом порядке.

Часть из них обращены **А. Л. Волынскому** и хранятся в его фонде в Российском государственном архиве литературы и искусства.

Аким Львович высоко ценил талант Вагановой-танцовщицы и посвятил одной ее вариации из балета «Коппелия» монографическую статью, которая так и называется «Вариация Вагановой» — случай в истории балетной критики беспрецедентный!

Он оценивал ее исполнение как «бесподобное» и подробно описывал:

«Начинается она большими кабриолями вперед по косой линии с глубоким плие <...> При чуткости к движениям смычка, артистка дает на сцене переплетение форм скульптурных с рисунком музыкальных волн удивительной чистоты. <...> Плясовой ритм ее прямо несет. Затем, продолжая вариацию с блеском технического таланта, Ваганова танцует <...> в темпах pas de bourrée <...>, делает шикарные разбеги на ассамбле крестом и <...> и создает настоящий хореографический

шедевр » [2, с. 83–85]. Волынский был убежен, что «вариации А. Я. Вагановой останутся среди легенд балетного искусства навсегда. Некоторые из них было бы справедливо назвать ее именем» [2, с. 178].

Естественно, что между артисткой и критиком произошло дружеское сближение, которое, по-видимому, следует отнести к 1913 году. (Статья «Вариация Вагановой» написана в декабре 1912 года).

Первое из тех писем, что адресованы Волынскому, — всего лишь короткая записка. Очевидно, критик пожелал иметь фотографии танцовщицы.

№ 1

28 марта 1913

Многоуважаемый
Аким Львович

Согласно Вашему желанию, посылаю Вам две свои фотографии на выбор. Что же касается снимков, сделанных с нас Егоровой, то она специально, по моей просьбе, отдала напечатать и, как только они будут готовы, я Вам их пришлю

Уважающая Вас
А. Ваганова [3, л. 1]

Волынский в тот же день откликнулся также небольшой запиской:

Многоуважаемая Агриппина Яковлевна,

сердечно Вам признателен за присланные карточки...

Как жаль, что Вы не пожелали снабдить снимки своим автографом: это явилось бы знаком приятного личного нашего знакомства.

Искренно Вам преданный
А. Волынский,
28 марта 1913 [4, с. 218].

Частота общения шла, очевидно, по восходящей, и поэтому во время отпусков возникала потребность в переписке.

№ 2

Pegli, 12/25 июня1913

Многоуважаемый
Аким Львович,

перед моим отъездом из Петербурга я несколько раз звонила Вам по телефону, хотелось с Вами попрощаться на лето, но не удалось дозвониться.

По совету врачей я уехала сюда, в Италию, и кажется хорошо поступила, т. к. если б я поселилась где-нибудь на даче под Петербургом, то долго бы не оправилась из-за одной даже погоды.

Теперь, здесь, я несколько отошла от своего кашля и стараюсь отдыхать как следует, купаюсь, гуляю, но уже начинаю скучать без дела и в конце (русского стиля) июня приеду Saint Jean de luz и буду делать хотя бы небольшие экзерсисы в комнате.

Как Вы поживаете? Где собираетесь отдыхать? Мне помнится, Вы собирались в Италию, куда именно, не знаю.

Если б Вы собрались мне черкнуть несколько строк, чем бы меня очень обрадовали, то прошу писать до 20 июня Nice Poste restante (я никогда не была на французской Ривьере и хочу там немного пожить), а после 20-го Sant Jean de Luz Hotel de la Post

Искренне уважающая Вас
А. Ваганова [5, л. 2–3].

Прошел год. Снова наступило лето. Ваганова снова уехала за границу лечиться, на этот раз были какие-то неприятности с ногами. И снова она пишет Волынскому.

№ 3

3/16 июня 1914

Многоуважаемый
Аким Львович,

Не знаю, застанет ли Вас мое письмо в Петербурге, но на всякий случай пишу.

В Париже я так завертелась, что никому ничего не писала.

Теперь я более свободна и начинаю приходить в себя.

Вчера началось лечение моих ног, обмазывают колени грязью, заставляют так лежать и согреваться до невозможности, все терплю, надеюсь на хороший исход.

Да ведь вообще на сцене-то к грязи привыкла, так, вероятно, от этого и здесь по привычке сносишь все.

Видела в Париже Колю Легата[1] *один всего раз, была с ним в кинематографе, он был рассеян очень, затем отправились в café de la Rejence. Это место посещения всех артистов, пришел туда художник Соломко, друг Коли, сидели долго, но я так и не поняла, что он собирается делать. То он едет в Петербург, то в Лондон. Боюсь, что он ошибется, если уйдет с нашей сцены, а его что-то не тянет обратно домой на родину.*

Больше я его не видела. Он исчез из Парижа, не дав мне знать.

Вчера здесь, в Hôtel'е, как-то узнали, что я танцую, уговорили исполнить русскую, что я и сделала, а потом станцевала еще фантазию с вулью.

В нашем Hôtel'е около 100 человек, все собрались, аплодировали неистово, но я им объяснили, что больше не могу и не буду, т. к. прибыла лечиться сюда.

---

[1] *Легат Николай Густавович* (1876–1937) танцовщик, хореограф, художник-карикатурист, педагог.

Что Вы поделываете? Когда уезжаете и куда? Буду ждать от Вас известий. Приедете ли в St Jean de Luz? До 20 июня мой адрес Dax Landes

Hôtel des Beignots, а затем 1/ I Jean de Luz.

А на вокзал-то обманули, не приехали.

Душевно Вам преданная
А. Ваганова [6, л. 6,8]

По этому письму, особенно по приписочке в его конце, видно, что отношения между танцовщицей и критиком стали откровенно дружескими.

Следующее письмо относится к марту 15 года.

№ 4

Многоуважаемый
Аким Львович,

Позвонив Вам приблизительно раз двадцать по телефону в разное время и вообще неудачно, решила просить Вас позвонить ко мне в ближайшие дни по телефону. Мне хочется с Вами поговорить и, может быть, даже уговорить заехать ко мне.

28 марта 1915 [6, л. 8]

Еще через год Волынский получил от Вагановой открытку. Война длилась второй год, и заграничные поездки стали невозможны.

11 июня 1916

Милому Акиму Львовичу шлю привет из Алупки. Отогреваюсь на солнце и вспоминаю Вас, вот где бы живо прошел Ваш кашель. А нашли ли себе подходящую квартиру? В конце июня буду ждать Вас в Царском селе. Орнжнрейная улица 46. квартира 2.

Душевно преданная
А. Ваганова [6, л. 9].

Прошло шесть лет. Страну потрясли революция и гражданская война. Волынский не эмигрировал. Революция открыла перед ним новые возможности: он возглавил итальянский отдел издательства «Всемирная литература» стал во главе петроградского отделения союза писателей. В 1918 году он организовал и возглавил «Школу Русского балета», и у Вагановой нашелся благородный повод написать ему:

№ 6

Многоуважаемый
Аким Львович,

Если есть свободная вакансия преподавательницы в Вашей школе, то очень прошу Вас не отказать принять Анну Николаевну Леонтьеву, кото-

рую знаю с детства, вместе служила с ней на сцене и безусловно могу рекомендовать как преподавательницу.

29 июня 1921 [6, л. 9].
Уважающая Вас
А. Ваганова

Последнее письмо, адресованное Волынскому, из тех, что хранятся в РГАЛИ, относится к маю 1922 года и овеяно откровенной грустью.

№ 7

Многоуважаемый
Аким Львович,

Очень сожалею, что не можете быть у меня сегодня, но надеюсь, что не откажете завтра в пятницу вечером посетить меня.

Вспомним старину, поболтаем о балете, так хочется отвести душу с одним из друзей, знавших меня прежде.

Искренне преданный старый друг
А. Ваганова
11мая 1922 [6, л. 11].

———

К осени 1913 года относится письмо А. Я. Вагановой, адресованное **М. Г. Савиной**, хранящемся в том же архиве.

1 ноября 1913

Глубокоуважаемая Мария Гавриловна,

Сегодня в рецензии А. А. Плещеева прочла Ваше мнение о моих танцах.

Вы не можете себе представить, как меня тронул добрый отзыв о моем исполнении балета такой великой артисткой, как Вы.

Крепко- крепко целую Вас и от души благодарю Вас, что Вы всех Ваших занятостях нашли возможность посетить балет с моим участием.

Сердечно Вам преданная
А. Ваганова [7, л. 1].

———

В фонде **Глиэра** также сохранилось несколько вагановских писем.

Будучи в Москве, зимой 1926 года она встретилась с композитором в доме Екатерины Васильевны Гельцер.

После этого Глиэр прислал ей в Ленинград небольшую бандероль.

Агриппина Яковлевна поспешила ответить.

№ 1

Многоуважаемый
Рейнгольд Морицевич

Я очень тронута Вашим милым вниманием и благодарю за присланные ноты.

Возвратясь из магазина, где покупала романс, который Вы мне играли после ужина у Екатерины Васильевны, нашла присланный Вами балет «Хризис».

Собиралась Вам по приезде в Ленинград черкнуть. Один мой знакомый, обещавший доставить Ваш адрес, обманул меня, а потому пишу в театр, где Вам, конечно, передадут

В ближайшее время мне обещали проиграть Ваш балет, если будете в Ленинграде, прошу побывать у меня, чтобы можно было с Вами поделиться впечатлениями.

Жму Вашу руку
А. Ваганова
19 февраля 1926
Ленинград Броницкая 7. кВ. 5. т. 174–77. [8, л. 1–2].

Это письмо нуждается в комментарии.

Глиэр написал музыку балета «Хризис» еще до первой мировой войны. Сценарий основывался на произведениях французского писателя-символиста конца XIX века Пьера Феликса Луиса[2]: его поэтического сборника «Песни Билитис» и романа «Афродита — античные нравы».

Героиня балета, Хризис, куртизанка, которая стоит на пороге старости.

А. А. Горский обратился к этой музыке и к этому сюжету на исходе своих лет, задумав создать балет в 3-х действиях 12 картинах с оформлением художника Арапова. Партию Хризис должна была исполнить Елена Михайловна Адамович[3].

В произведениях Пьера Луиса доминировала сексуальная тема, что было характерно для этого автора, но Горский на первый план выдвинул тему краха надежд и одинокой старости, эмоционально близкую ему. Балет он показал мае 1925 года в «Бетховенском зале Большого театра», как указывают Е. Я Суриц[4], автор вступительной статьи к сборнику «Балетмейстер Горский», в незаконченном виде [9, с. 66].

Композитор находился в зале, и ему просмотр ему понравился. Исследователь творчества Горского Георгий Алексеевич Римский-Корсаков[5], рассказывает, что

---

[2] *Луис Пьер Феликс Луи* (1870–1925) — французский писатель

[3] *Адамович Елена Михайловна* (1890–1974) — солистка балета Большого театра (1908–1938), педагог.

[4] *Суриц Елизавета Яковлевна* — современный историк балета.

[5] *Римский-Корсаков Георгий Алексеевич* (1891–1971) — музыковед, литератор, педагог.

Малиновская[6], в те годы директор Большого театра, «не нашла возможным использовать работу Горского. Такое решение было, пожалуй, на этот раз закономерным. Лирические античные сцены мало соответствовали переживаемому нашей страной кризису. <...> голод, холод, разруха никак не гармонировали с любовным томлением Хризис. Горский был далек от понимания реальной политической обстановки» [9, с. 188].

Очевидно, Глиэр, мечтая увидеть свой балет на сцене, послал ноты Вагановой. Неясно, что Агриппину Яковлевну отвратило от балета: не удовлетворила ли ее музыка, по определению Георгия Римского-Корсакова, «довольно жидкая и мало динамичная <...> этого раннего произведения Глиэра», или сама тематика показалась ей не ко времени.

* * *

Другой блок писем и телеграмма Глиэру связан с переносом «Эсмеральды» на Кировскую сцену.

Обработку музыки Пуньи[7] для Большого театра, где балет был поставлен на несколько лет раньше, сделал Глиэр.

Радлов[8], художественный руководитель театра, предложил переделать концовку сценария, максимально приблизив его к литературному первоисточнику. В связи с этим следовало обратиться к композитору.

Ваганова возглавляла тогда балетную труппу театра, и ей предстояло связаться с Глиэром.

№ 2

Ленинград 12 декабря 1934

Многоуважаемый Рейнгольд Морицевич,

Ввиду того, что режиссерская экспозиция б [алета] «Эсмеральда», принятая нашим театром, значительно различается московской, мы вынуждены сделать целый ряд изменений музыкального порядка, которые мы не вправе сделать без Вашего согласия, а потому Дирекция поручила мне просить Вас принять непосредственное участие в музыкальной работе по этому спектаклю.

Лично я прошу Вас, Рейнгольд Морисович, приехать как можно скорее для переговоров по этому вопросу, т. к. новая постановка «Эсмеральды» намечена на первую половину Февраля.

С искренним уважением
А. Ваганова [8, л. 5].

---

6 *Малиновская Елена Константиновна* (1875–1942) — общественный и театральный деятель.

7 *Пуньи Чезаре* (1802–1870) — итальянский композитор.

8 *Радлов Сергей Эрнестович* (1892–1958) — театральный режиссер и педагог.

№ 3

Многоуважаемый Рейнгольд Морицович,

Очень благодарю Вас за пересылку музыкального материала как для первой картины первого акта, так и для последнего акта Прошу великодушно меня извинить за несколько позднее извещение Вас об этом, но я рассчитывала Вас увидеть в двадцатых числах января в Ленинграде, т. е. вскоре после получения Ваших посылок и лично поблагодарить, что быстрой высылкой таковых не задержали моей работы.

Обеспокоенная Вашим долгим отсутствием, т. к. мне помнится, Вы собирались приехать в Ленинград, помимо наших общих дел, сообщаю Вам, что работа по постановке «Эсмеральды» движется вперед, а с ней вместе и переписка нот. Было бы желательно иметь уже остальной музыкальный материал и оркестровку всего Вами добавляемого. Сообщите, пожалуйста, когда Вы рассчитываете закончить эту работу и приехать к нам.

С искренним уважением,
А. Ваганова
4 / I 35.

Еще одно письмо было адресовано Глиэру в связи с постановкой «Эсмеральды».

№ 3

Многоуважаемый Рейнгольд Морицевич,

Посылаю Вам для инструментовки два музыкальных добавления, сделанных Вами для б [алета] «Эсмеральда», из которых во втором, написанном для финала балета, по всей вероятности, придется сделать купюр на 4 такта (отмеченных в нотах).

В настоящее время я Вас не буду беспокоить приездом к нам, но в первых же числах Марта нужно бы, чтобы Вы приехали для выяснения ряда вопросов.

Искренно уважающая Вас
А. Ваганова

P. S. Пока еще оркестровок, о которых Вы писали, не получила [8, л. 5].

Интересная текстологическая подробность: Ваганова, перейдя на современную орфографию, осталась верна двум особенностям старой: она неизменно писала названия месяцев с заглавной буквы также, как и слово «Дирекция»

№ 4

Телеграмма: *Москва. Петровский бульвар Глиэру:*

Срочно необходимы музыкальные антракты к «Эсмеральде». Ваганова [8, л. 6].

И еще одна телеграмма, уже не связанная с «Эсмеральдой»:

Москва. Площадь Свердлова. Большой театр. Глиэру Рейнгольду Морицевичу.

Поздравляю блестящими достижениями советском музыкальном искусстве прекрасной датой 75-летия. Желаю новых успехов, достижений, многих лет доброго здоровья.

Ваганова [8, л. 7].

На телеграмме штемпель: «11 I 50» — день рождения Глиэра.

В Санкт-Петербургской Государственной театральной библиотеке хранится письмо А. Я. Вагановой концертмейстеру Софье Самойловне Бродской написанное в первые месяцы войны, когда положение на фронте было катастрофическим. Но мы не найдем никаких панических настроений в ее небольшом письме, и это вызвано не только военной цензурой, но знаменитым вагановским умением держать себя в руках.

Дорогая моя Сонечка,

Сегодня зашла в школу и нашла там от Вас письмецо, которое, судя по штемпелю лежало там порядочный срок. Я радуюсь за Вашу дочурку, что она на воздухе и. если у Вас целый ряд волнений, то она отдыхает и набирается сил, а ведь это для Вас сейчас должно быть самое главное. У нас предполагают начать занятия, как во всех школах. Мне очень досадно, что Вы не с нами: я так привыкла к нашей совместной работе. предполагать что-либо сейчас совершенно невозможно, но если бы обстоятельства изменились или как-либо Вы вернулись в Ленинград, то, конечно, работали бы вместе, а пока нужно предполагать, что дети, находящиеся в д [оме] отдыха не останутся без дела, т. е. будут тоже заниматься, и Вам, конечно, найдут работу.

Этот год пропал в смысле отдыха, ну ничего, как-нибудь справимся, лишь бы все поскорей и хорошо кончилось.

Мой сын с женой уже третью неделю отрабатывают на трудповинности, так что я одна, но как-то ничего не выходит с отдыхом: душно в городе. Желаю Вам с дочуркой здоровья, будьте бодры, набирайтесь сил.

Целую пока
Ваша А. Ваганова
6 / VIII 41 [1].

С семьей Бориса Владимировича Асафьева Ваганову связывали долгие годы дружбы. Все балеты композитора были поставлены в то время, когда она возглавляла балетную труппу Ленинградского государственного Театра оперы и балета имени Кирова: («Пламя Парижа» (1932), «Бахчисарайский фонтан» (1934), «Утраченные иллюзии» (1936), «Партизанские дни» (1937).

27 января 1949 г. Борис Владимирович Асафьев[9] скончался. Через неделю Ваганова направила его вдове небольшое письмо.

Дорогая Ирина Степановна[10]*,*

Примите мое глубокое сочувствие в постигшем Вас горе. К сожалению, я не имела командировки на похороны, но мысленно была у гроба дорогого и незабвенного Бориса Владимировича.

От души желаю Вам здоровья и сил.

Любящая и уважающая Вас
А. Ваганова [10, л. 1]
2 / II 49

Разрозненный вагановский эпистолярий особенно ценен тем, что позволяет нам увидеть различные грани личности великого педагога: доброй приятельницы, руководителя балетной труппы, заботливого, чуткого друга.

ЛИТЕРАТУРА

1. *В. М. Красовская, Д. И. Золотницкий.* (Ф. 60.) // ОРиК СПБ ГТБ.
2. *Волынский А. Л.* Статьи о балете СПб.: Гиперион, 2002. / Сост., вст. ст., ком. Г. Н. Добровольской. 393 с.
3. Ваганова А. Я. — А. Л. Волынскому. Письмо. 28 марта. 1913.// РГАЛИ. Ф. 95. Оп. 1. Ед. хр.374
4. *Красовская В.* Агриппина Яковлевна Ваганова. Л.: Искусство, 1989. 221 с.
5. Ваганова А. Я. — А. Л. Волынскому. Письмо. 12–25 июля. 1913. // РГАЛИ. Ф. 95. Оп. 1. Ед. хр.374
6. Ваганова А. Я. — А. Л. Волынскому. Письмо. 03–16 июня. 1913. // РГАЛИ. Ф. 95. Оп. 1. Ед. хр.374
7. Ваганова А. Я. — Савиной М. Г. Письмо. 01 нояб. 1913. // РГАЛИ. Ф. 853. Оп.2. Ед. хр. 362.
8. Ваганова А. Я. — Р. М. Глиэру. Письма. 12 дек. 1934; 4 мая 1935; // РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 543
9. *Суриц Е. А., Белова Е. П.* Балетмейстер А. А. Горский: Материалы. Воспоминания. Статьи. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2000. 369 с.
10. Ваганова А. Я. — И. С. Асафьевой. Письмо. 02. Февр. 1949. // РГАЛИ. Ф. 2658. Оп.1. Ед. хр. 968.

[9] *Асафьев Борис Владимирович* (1884–1949) — композитор.
[10] *Асафьева Ирина Степановна* (1914–2003) — жена Б. В. Асафьева.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 316.77; 792.0

Т. Е. Апанасенко

ТЕОРИЯ С. ЛИФАРЯ КАК СИНТЕЗ КОНЦЕПЦИЙ МАССОВОГО И ЭЛИТАРНОГО ИСКУССТВА

Деление искусства на массовое и элитарное происходит по различным основаниям, однако нас в связи с целями настоящей статьи будет интересовать деление по такому основанию, как взгляд на зрителя либо как на объект, либо как на субъект соответственно. Собственно категории «массовое искусство», «элитарное искусство» нами в настоящей статье будут использоваться как условные названия, означающие интенцию рассматривать зрителя либо в качестве страдательного начала с реакциями, полностью детерминированными замыслом автора художественного произведения, либо в качестве соавтора. На основании данных обозначений можно отождествить понятия «массовое искусство» и «классика», с одной стороны, и «элитарное искусство» и «постмодернизм», с другой. Обе концепции отношения к зрителю имеют свои достоинства и недостатки с точки зрения своего вклада в прогресс человеческого развития в целом. Теория хореографического искусства Сергея Лифаря обладает свойствами, позволяющими снять недостатки и синтезировать достоинства обеих концепций.

Проблематика противопоставления отношения к зрителю как к субъекту или же как к объекту сложилась вокруг концепции катарсиса как категории эстетики Аристотеля.

Особенно ярко влияние Аристотеля проявилось в эпоху Просвещения, когда был создан проект модерна. В последний входил и такой пункт, как с помощью искусства, оказывающего воспитательное, облагораживающее влияние на человека, улучшать нравы, общественно-политический строй и способствовать приумножению общественного блага в мире. Античная аристотелевская схема катарсиса, в задачу которой входило вызвать у всех зрителей однозначную реакцию и поднять уровень благородства чувств всего народа до уровня благородства чувств лучших его представителей, как нельзя лучше укладывалась в концепцию преобразовательной, возвышающей, воспитывающей и облагораживающей силы искусства.

В эпоху постмодернизма возникло понимание, что воспитательная сила искусства, конечно, имеет место быть, но приводит не к общему благу, а к тоталитаризму, а катарсис — это не что иное, как лишение человека свободы в качестве

одного из орудий тоталитаризма. При этом воспитательная сила искусства как средство власти над человеком может быть использована для изменения человека в любом направлении: как возвышения, так и низведения до уровня примитивного существа, если этого потребуют интересы субъекта власти.

Обвинение искусства, требующего у воспринимающей стороны однозначных реакций, черпало свои силы из теории субъектно-субъектной коммуникации (противопоставляемой субъектно-объектной коммуникации).

Субъект-субъектная коммуникация представляет собой диалог равноправных партнеров, в то время как субъект-объектная коммуникация является воздействием субъекта на объект. Если синтезировать рассмотрение проблем коммуникации в экзистенциальной философии, философии диалогизма и персонализма [1, с. 194; 2, с. 249; 3; 4, с. 14; 5; 6; 7; 8], то можно видеть, что субъект-субъектная коммуникация тождественна экзистенциальной, соответствующей миру «Я — Ты», характеризующейся вовлеченностью ее участников; субъект-объектная коммуникация является объективной, отчужденной, соответствующей миру «Я — Оно».

Катарсис является примером именно неэкзистенциальной коммуникации. Рассмотрим драматический спектакль как коммуникацию между инициатором коммуникативного акта — драматургом — и зрителем. Если имеет место катарсис, т. е. результат сознательного и целенаправленного воздействия на зрителя с целью вызвать у него нужную драматургу реакцию, то один из участников коммуникационного акта, а именно, зритель, предстает объективированным (отчужденным). Такая коммуникация может быть активно использована субъектом коммуникации для формирования определенных установок и предпочтений зрителя и манипулирования им. Зритель становится объектом управления. Налицо осознанное воздействие, осуществляемое человеком или группой людей (субъектом управления) на объект управления (другого человека или группу людей) с целью достижения определенных результатов. Это лежит в плоскости объективированных отношений «Я — Оно». В такой коммуникации отсутствуют равенство и свобода положения участников коммуникационного акта, осуществляемого в диалогической форме.

При этом представить себе такую ситуацию, в которой зритель выступал бы как равноправный партнер по коммуникации автора, достаточно сложно: искусство по определению предполагает несимметричную коммуникацию, определенное воздействие инициатора коммуникации на воспринимающую сторону. До идеи сделать зрителя равноправным с автором могло додуматься только постмодернистское сознание.

Постмодернистские концепции, разработчики теорий «элитарного», авторского искусства описывают возможность вовлечения зрителя в акт творения примерно по следующей схеме. Зритель не должен подвергаться обработке в желаемом направлении через «ряд рассчитанных нажимов на его психику» [9, с. 443], когда важны «комбинации эмоциональных реакций аудитории, в силу чего... мыслимо построение... вызывающее цепь необходимых безусловных рефлексов...» [9, с. 443]. А должен зритель быть активным, не потребляющим, а понимающим и работающим, выказывающим в восприятии произведения искусства

свое понимание, а следовательно, придающий ему индивидуальное содержание, не тождественное тому содержанию, которое вкладывал в свое произведение автор. Залогом вовлеченности зрителя и диалогизма его с автором является зрительская уникальность и автокоммуникативность, а средством — отсутствие катарсиса, предопределяющего растворение индивидуальности в общности. Другими словами, гарантией соавторства зрителя выступает не социальный статус последнего и даже не свойства его личности, а те его свойства, которые актуализируются в нем обращением к нему инициатора коммуникации — индивидуальные в противоположность универсальным.

Достоинства субъектно-объектного отношения к зрителю, свойственного всему массовому искусству, которое обнимает и понятие классического искусства, состоят в следующем. Для эстетики, направленной на развитие человека и гражданина, имеющей воспитательную функцию, все-таки более органично апеллировать к общему, а не индивидуальному в воспринимающей стороне, имея в виду поднять уровень благородства чувств всего народа до уровня благородства чувств лучших его представителей, а не наоборот. Следствием выступает то, что такая эстетика призвана вывести культуру из ее эзотерических форм. Если исходить из ценности прогресса в развитии человеческого общества, необходимо стремиться передать жизненной практике ценности культуры во всей ее широте. В сфере искусства это возможно сделать путем преобразования субъективного переживания в суждение вкуса и соотнесения эстетического опыта с жизненными проблемами. И то, и другое достигается с помощью актуализации в зрителе в коммуникационном акте с автором произведения искусства универсального, а не индивидуального.

Опасности субъектно-объектного отношения к зрителю, как справедливо замечали теоретики постмодернизма, состоят в том, что наиболее универсальными свойствами любого человека одновременно являются и наиболее примитивные черты его психики. Апеллировать к простейшим свойствам психики воспринимающей стороны, неразложимым, как химический элемент, проще всего. Однозначность реакций зрителя дает возможность управления им со стороны инициатора коммуникации, а бесконтрольное управление, да еще основанное на актуализации примитивнейших сторон психики, может быть направлено и необязательно на благие цели. Улучшение жизни с помощью разума невозможно без средств насилия над массовым сознанием, но насилие над массовым сознанием возможно и без улучшения жизни с помощью разума. При субъектно-объектном отношении ки зрителю последний зомбируется, теряет свою свободу. Индивид, к универсальным свойствам которого воззвало искусство, не имеет возможности противостоять объективности общества, тем самым он рискует потерять свою экзистенциальную основу, обеспечивающую автономность личности. Говоря словами Г. Маркузе, при такой ситуации можно констатировать наличие тоталитарного общества, основой которого является не физическое насилие, а формирование у индивида стандартных потребностей. Маркузе назвал такой тип тоталитаризма обществом всеобщего нетеррористического экономического координирования [10]. Все критические оппозиционные идеи в таком обществе

встраиваются в общую систему, теряя свою обструктивность. Эффект отчуждения личности в таком обществе во многом достигается за счет манипулятивных техник массового искусства. Даже если предположить, что актуализация в зрителе универсальных свойств работает не на низменные, а на высокие цели, к культу Разума, утверждаемому с помощью преобразования субъективного переживания в суждение вкуса, возникает ряд вопросов.

Так, английский социолог З. Бауман [11] считает культ универсального разума исторически обусловленной тенденцией эпохи становления абсолютистского государства. Культ разума выполнял идеологическую функцию обеспечения некой ментальной универсализации, необходимой Государству, призванному заменить Хаос Порядком, т. е. чем-то искусственным, что, следовательно, должно основываться на конструкциях, апеллирующих к законам, требовавшим единообразного утверждения разума. В этих условиях требовалось устранить любую оппозицию, любые идеи, не контролируемые разумом — мнения, суждения, общепринятое знание, опирающееся на предрассудки и традиции. Разум взял на себя законодательную власть, а те, кому принадлежала монополия на него — философы — обеспечение счастья человечества. Причем, подразумевалось, что человечество знать не может, в чем должно состоять его счастье, поскольку знать это — удел избранных монополистов разума, которые повлекут человечество по пути к его прогрессу и счастью, даже если человечество счастьем это не считает и препятствует этому, не понимая, в чем его благо. Этот проект модерна — совершенствование жизненной практики с помощью разума — был формой исторически обусловленных полицейских мер.

Концепция вечных оснований Разума, созданная Аристотелем, на которой построена в том числе и эстетика, доминировала 2000 лет, но жизнь поставила под сомнение ценность ее доминирования. Через Просвещение с его Проектом модерна, кантианство эта концепция была воспринята всеми проектами сознательного преобразования общества в лучшую сторону на основании постижения универсальных законов разума. Когда данную концепцию в XX в. удалось воплотить в жизнь — построить общество по заранее созданному рациональному проекту, стала очевидной неизбежность связи между вечными основаниями Разума и насилием. Тогда ценность этих вечных оснований разума была поставлена под сомнение, и возник постмодернизм. Мыслители постмодернизма пришли к выводу, что вечных оснований разума, скорее всего, не существует вовсе [12].

Таким образом, достоинством субъектно-объектного отношения к зрителю является создание единственно возможных условий выполнения искусством воспитательной и преобразовательной функции, недостатком — лишение зрителя свободы ради утверждения миропорядка на сомнительных основаниях и возможность злоупотреблений при апелляции к наиболее универсальным, а значит наиболее примитивным основам человеческой натуры.

Что же касается субъектно-субъектного отношения к зрителю, при всех достоинствах подхода, культивирующего свободного, активного, думающего, образованного зрителя, он имеет свои тупики и неразрешимые проблемы. Во-первых, сам факт того, что (если считать любое произведение искусства текстом) акт потребления, прочтения текста в силу несовпадения понимания текста авто-

ром и читателем является одновременно актом творения нового текста, порождает дурную бесконечность при невозможности достижения какого-либо конструктивного результата.

«Чертой прогресса в искусстве и гуманизации искусства объявляется свобода зрителя от навязывания ему со стороны творца художественного произведения каких-то эмоциональных и интеллектуальных реакций. Это предполагает отсутствие однозначной трактовки смысла произведения, соавторство творца и зрителя в создании этого смысла. Уважение к свободе и индивидуальности зрителя оборачивается отсутствием смысловой универсализации. В самом деле, смыслов у художественного тпроизведения любого жанра окажется столько, сколько раз оно будет воспринято: индивидуальное восприятие одного и того же произведения искусства неповторимо как у разных людей, так и у одного и того же человека в разное время. Во всех этих индивидуальных случаях имеет место соавторство создателя художественного произведения и его потребителя, чтобы предоставить воспринимающей стороне еще большую творческую свободу, творец вынужден избегать всего, что дает повод для однозначной трактовки.

Отсутствие смысловой универсализации у произведения искусства морально оправдывается тем, что оно сопровождается понижением значения суггестивного воздействия, сопровождающего стихию массовости в искусстве. Соответственно, по логике сторонников смыслового плюрализма, чем в большей степени воспринимающая сторона участвует в создании смыслов, с тем большей очевидностью преодолеваются массовидные процессы культуры и осуществляется прорыв к экзистенциальным уровням коммуникации» [13, с. 77–78].

Даже если абстрагироваться от проблем постмодернистской дурной бесконечности, свобода индивидуального зрителя не дает ничего для свободного развития общества в целом. Напротив, это приводит к разрыву эзотерической культуры экспертов с жизненной практикой. Причем, это вредит и жизненной практике, и экспертам. Жизненной практике вредит потому, что она, лишенная доступа когнитивных потенциалов, зависит от утративших свой блеск традиций. Экспертам же вредит потому, что оборачивается для них трагедией непримиримости социального мира к замкнутой культуре их узкого круга.

Таким образом, мы имеем неразрешимое противоречие между лишением зрителя свободы и активизацией простейших элементов его психики, но с выходом на преобразующую силу искусства, с одной стороны, и постмодернистской дурной бесконечностью, а также углублением раскола культуры экспертов и жизненной практики, но с возможностью иметь свободного и просвещенного зрителя-соавтора, с другой.

Снять данное противоречие возможно, обратившись к теории хореографического искусства С. Лифаря. Лифарь ничего не знал о дискуссии между идеологией модернизма и постмодернизма. Однако его поиск необходимого жеста в рамках созданной им теории хореографического искусства, парадоксальным образом, снимает противоречие «культурный и свободный зритель, но непонятый всеми и до конца автор» versus «автор, понятый всеми и до конца, при условии, что зритель остается зомбированным и примитивным».

Согласно Лифарю, «Сущность хореографии в том, чтобы обнаружть... необходимый жест, способ пластического выражения эмоции»[1] [14, с. 107]. Этот жест является необходимым постольку, поскольку активизирует в зрителе эмоцию как некий простейший элемент психики, неразложимый, наподобие химического элемента. О том, что Лифарь апеллирует к эмоциям как к простейшему состоянию психики, освобожденному от связи с тканью повествования, свидетельствуют его следующие высказывания: «...танец может выражать лишь эмоции в чистом состоянии, отделенные от времени и пространства, эмоции-категории в своем роде» [14, с. 108].

Отсутствие у абстрактных искусств (либо бестелесных, как музыка, либо бессюжетных, как танец) таких средств выразительности, которые допустили бы временно-пространственную обусловленность эмоций (отчего эмоции перестали бы быть простейшими, были бы показаны в своей эволюции, вплелись бы в ткань повествования и стали бы чем-то сложным, запускающим в уме зрителя сложную цепочку ассоциаций, связанную с культурным багажом зрителя) ставят перед абстрактными искусствами такие задачи, решить которые можно только в высшей степени условными приемами.

По мнению Лифаря, искусства, которые не располагают никаким элементом повествовательного описания (музыка или хореография), вынуждены вызывать в воображении зрителя тот или иной объект посредством ассоциации его с определенным лейтмотивом. Сама же эта связь объекта и лейтмотива устанавливается автором произвольно и субъективно. В пример Лифарь приводит преодоление Р. Вагнером противоречия между абстрактным характером музыкальной темы и конкретным характером объекта в музыкальном спектакле. «Вагнер изобразил в музыке сюжеты, которые музыка в силу своей сути, своего характера не смогла бы описать, поскольку она не располагает никаким элементом повествовательного описания: кольцо, меч, магический кристалл, копье и т. д. Изобразил ли он их на самом деле? Вовсе нет, он создал иллюзию подобия. Каждый из этих объектов располагает неким музыкальным эквивалентом, с которым он связывается посредством чисто субъективной и индивидуальной ассоциации идей Вагнера. Данный мотив, данная музыкальная тема, по сути, не имеет ничего общего с тем объектом, который она пытается воспроизводить; однако, она настойчиво вызывает у нас его образ — вид умственной телеграммы — всякий раз, когда вновь появляется в оркестре» [14, с. 109].

Лифарь назвал данный прием основанным на ассоциации предметов.

Существует более утонченный прием, прием, основанный на ассоциации идей, позволяющий проделать то же самое — связать лейтмотив с каким-то объектом повествования, которое силится донести на своем абстрактном, не предназначенном для повествования языке музыка или хореография так, чтобы при появлении лейтмотива перед умственным взором зрителя возникал и нужный в повествовании объект. Этот прием Лифарь считает более творческим: лейтмотив столь же

[1] Здесь и далее «Трактат о хореографии С. Лифаря цитируется в переводе О. Я. Васильевой.

субъективен и произвольным образом привязан к объекту, но направлен этот лейтмотив на характеристику не предметов, но действующих лиц и чувств. Данный прием состоит в том, чтобы описывать не физический облик действующего лица драмы, но его эмоциональное состояние.

Здесь возникает определенная иллюзия. Творец произведения искусства преобразует феномен жизни в феномен искусства, испытывая некую эмоцию. Вызванный к жизни эмоцией творца эстетический феномен становится самодовлеющим, и наступает момент, когда творец видит в эстетическом феномене полную иллюстрацию того, что он пережил.

Согласно Лифарю, эстетический феномен является эквивалентом эмоционального порядка феномена повседневной жизни, давшего первому рождение, часто более красивый, более возвышенный. Потребитель эстетического феномена за счет этой эмоциональной эквивалентности может проникнуть в духовный мир творца. Потребитель не видит предистории, которая породила эстетический феномен, однако ему достаточно какой-то программы, все равно какой подсказки, чтобы он принял феномен искусства за иллюстрацию феномена повседневной жизни.

Лифарь пишет: «Я создаю танец или танцевальную поэму *в эмоциональной эквивалентности* — и только эмоциональной — с тем, что ее вызвало, и я точно знаю, что я ничего не *иллюстрирую*. Если отнять у зрителя либретто моего балета (это либретто целиком можно вместить в одно слово: название), этот балет станет для него произведением слепого танца и никогда он не узнает, что именно я имел намерение проиллюстрировать» [14, с. 110].

Таким образом, единственный способ коммуникации между автором и зрителем, согласно Лифарю, — способ, основанный на вызове у зрителя нужной эмоции (предполагается, что она совпадает с эмоцией творца). Вызов у зрителя нужной эмоции является детерминантой, ассоциации же, связывающие данную эмоцию с какими-либо феноменами, не могут не быть индивидуализированными и произвольными. Единственный способ ассоциировать эмоцию, общую и для автора, и для любого зрителя, и для всех зрителей вместе с общей же для автора, зрителя и зрительного зала идеей — лежащая за пределами средств выразительности данного искусства подсказка (либретто).

Тем самым теория Лифаря ставит пределы постмодернистской дурной бесконечности: бесконечность индивидуальных интерпретаций текста в процессе его восприятия ограничена универсальностью эмоции как простейшего элемента, являющегося знаком равенства между феноменом жизни, который послужил причиной появления феномена искусства, феноменом искусства и обратной ассоциацией феномена искусства в зрительском восприятии с феноменом жизни. При этом в содержании этой обратной ассоциации зритель сохраняет индивидуальность и свободу, что ставит пределы манипулятивным возможностям искусства, основанного на субъектно-объектном отношении к зрителю.

Другими словами, теория Лифаря элиминировала, по крайней мере, по одному недостатку как модернистской, так и постмодернистской идеологии. Если адаптировать модернистское видение искусства к теории Лифаря, то можно увидеть

возможность не лишать зрителя свободы восприятия, поскольку в сюжетном построении ассоциаций, громоздящихся на эмоции, зритель сохраняет полную автономию. С постмодернистской дурной бесконечностью теория Лифаря тоже покончила, поскольку бесконечность интерпретаций не выходит за рамки эмоциональной эквивалентности текста, созданного автором, тексту, воспринимаемому каждым читателем отдельно и, соответственно, любым читателем, а значит, и совокупностью читателей.

Остается проблема культурного уровня потребителя произведения искусства. Как мы помним, постмодернистская идеология, оставляя за бортом приобщения к искусству недостаточно подготовленного потребителя, неспособного стать соавтором, отказывается от преобразующей функции искусства, а модернистская, апеллируя к примитивнейшим способностям зрителя, открывает пути отнюдь не для возвышения зрителя посредством искусства.

Данную проблему Лифарь также не обошел вниманием.

Поиск Лифарем необходимого жеста — это поиск того самого простейшего элемента психики, неразложимого и универсального для всех, который является одним и тем же и у автора, и у зрителя, и у любого из зрителей. Поскольку данный простейший элемент универсален, то культурный уровень зрителя не имеет значения. Лифарь настаивает на том, что элемент, связывающий зрителя и творца должен быть простейшим: «... человеческая психология очень сложна, и каждое из наших состояний синтезирует слишком большое число разрозненных элементов, чтобы была возможность раскрыть их в темах. Лейтмотив должен появляться исключительно в случаях простых, крайних, когда все кристаллизуется в единственном чувстве, вознесенном на вершину своего обострения, когда одна страсть заставляет замолчать все остальные» [14, с. 115]. Лифарь также настаивает на том, что в этих простейших крайних случаях автор должен обращаться не к разуму зрителя, а к его чувству, не к сознанию, а к подсознанию, не к коре больших полушарий головного мозга, а к подкорке. Непонимание данного закона влечет творца на ложный путь: «... хореографические филологи выдумывают стиль, часто богатый стиль, который они переводят в жесты на сцене, но власть которого нулевая и который вскоре утомляет увиденным, так как это чистая работа мозга, спущенная в ноги и руки»[2] [14, с. 117]. В то время как «в руки и ноги» должна быть «спущена» работа сердца.

Чистый, без фальши звук, найденный необходимый жест свидетельствуют о том, что произведение искусства состоялось, открыло канал связи с божественным, только в случае, если работа сознания пока не примешалась к кристаллизации простейшего элемента. Лифарь цитирует строки Буало:

«Им, верно, невдомек, что таинства Христовы
Чуждаются прикрас и вымысла пустого»

[14, с. 122, цит. по русскому переводу 15, с. 62].

---

[2] Здесь Лифарь цитирует Гропиуса и Сервана (Gropius et Servane). Более точной ссылки на первоисточник Лифарь в своей книге не приводит.

Если поиск необходимого жеста был столь точным, что активировал данный простейший элемент, сопричастным искусству становится любой человек, который этот жест видит. В этом и состоит критерий состоятельности произведения искусства. Этим выводом Лифарь снимает проблему разобщенности жизненной практики и эзотерической культуры узкого круга экспертов.

Однако вслед за этим неизбежно возникает вопрос, неужели критерий состоятельности произведения искусства является заложником этого резонатора — простейшего элемента психики? Ведь, именно в этом случае можно ставить знак равенства между искусством и манипулятивными технологиями и вообще признавать справедливой всю критику проекта модерна.

Лифарь отвечает на данный вопрос отрицательно. Простая реакция зрителя на тот резонатор, который мы определили как точное попадание в определенный простейший элемент общественной психической структуры, является необходимым, но не достаточным условием состоятельности произведения искусства и вовлеченности зрителя, пусть даже как объекта, в коммуникационный акт с автором. Достаточное же условие полной приобщенности зрителя к искусству — это переработка поступившего в его психику сигнала от описанного выше резонатора с помощью воображения, сознания, ассоциативного мышления, сложность которого определяется уже общим культурным уровнем зрителя, предполагает его соавторство и вообще полностью отвечает требованиям, предъявляемым к данному мыслительному процессу зрителя идеологией постмодернизма. Лифарь прямо говорит о том, что зритель обязан быть соавтором произведения: «Искусство символично. В нем каждый творческий образ заставляет рождаться другой; артист создает миф, который он читает на публику, и эта последняя, в свою очередь, становится творцом» [14, с. 135].

Лифарь отказывает в праве называться состоятельными тем произведениям искусства, которые не заставили зрителя включить в акт восприятия свой объемный культурный багаж, результатом которого должно стать не фотографическое изображение в уме зрителя изображаемого явления, но изображение, построенное на непрямых ассоциациях.

Так, Лифарь цитирует рассказ Ж.-Л. Барро о событии, которое последний счел признанием состоятельности своего творческого акта, Лифарь же вовсе не считает творческий акт Барро состоявшимся: «...пантомима... могла дать рождение слишком упрощенному, слишком «фотографическому» способу выражения, как я сужу по этому рассказу Жана-Луи Барро:

«Я работал утром и вечером. Утром, на просцениуме Мастерской, перед опущенным занавесом я пользовался светом, в котором нуждались женщины из обслуги, убирающие зал.

Достаточно скрытый тенью для того, чтобы не оробеть от их присутствия, я «работал» над моей лошадью в трусах. И это дало мне случай получить одно из самых сильных ободрений из всех, которые я когда-либо получал.

Я был, таким образом, обнаженный, не имея на себе ничего из одежды, кроме трусов. Вполне понятно, никакой аксессуар не мог выдать присутствия этой воображаемой лошади, которую я изо всех сил пытался дрессировать. В своем

страстном пылу я легко забывал о присутствии этих славных женщин, которые собирали в корзину мусор, оставленный публикой накануне. Скромный шум их метел нисколько меня не беспокоил. Одним прекрасным утром, однако, мое внимание что-то отвлекло. Я остановился и в самом деле заметил одну из них, которая выросла передо мной, облокотившись на ручку своей метлы — я мигом понимаю, что она наблюдает за мной уже в течение нескольких минут. Я смотрю на нее немного смущенный как взятый врасплох. Она не шевелится и продолжает пристально на меня смотреть, как бы глубоко задумавшись.

Оба, видимо, слегка опешившие.

Я улыбаюсь ей, и она мне говорит: «Я бы очень хотела знать, над чем это вы работаете, вот уже несколько дней, как я смотрю на вас, на эту «лошадь»...».

Какая победа! Какая радость! Какое ободрение! Какой зритель эта женщина! Какая награда!...» [14, с. 127–128].

Лифарь так комментирует то, что Барро принял за творческий успех: «Когда я умираю»[3] было успешной постановкой..., но хореографы совершили бы очень большую ошибку, если бы начали вдохновляться подобным приемом, как, однако, они сделали. Само очарование славной подметальщицы показывает, до какой степени он «фотографичен»: она в нем ни в коей мере не увидела художественного выражения, «непрямого» выражения чувства, состояния души, но, очень просто, оно усомнилась, не недостает ли лошади на сцене, не зная, что мим занимался *дрессировкой* лошади. Ввести в балет этот способ выражения, слишком прямой, не будет ли это — предать наши собственные убеждения, отринуть итог наших поисков?» [14, с. 128]

Таким образом, образ, вызванный в уме зрителя прямыми ассоциациями, объявляется Лифарем дисквалификационным признаком искусства.

Лифарь описывает, как может быть в уме зрителя создан образ, основанный на непрямых ассоциациях. В балете Лифаря «Гиньоль и Пандор» прокурор «скачет и кружится вокруг себя, как развертываемый пергамент, как речь, записанная заранее» [14, с. 120].

Другим примером избегания вызывания в уме зрителя прямых ассоциаций и задействования тонкой работы сознания и воображения является выбор средств изображения батальных сцен в балете Лифаря «Кавалер и барышня». Лифарь пишет, что он мог бы пойти по простому пути игры в прямые ассоциации: «Есть в «Кавалере и Барышне» три отдельных сражения: на копьях, на мечах и на кинжалах. Способ самый простой — очень простой! — состоял бы в том, чтобы противопоставить противников, все равно, помогающих себе воображаемым оружием или нет, беспощадно обрушивающихся друг на друга...» [14, с. 128]. Однако хореограф не поддался искушению пойти по самому простому пути: «В сражениях «Кавалера и барышни» надлежало сделать что-то вроде того, чтобы сам танец

[3] Спектакль-пантомима Ж.-Л. Барро по одноименному роману У. Фолкнера, более известный под названием «Вокруг матери», поставленный в Париже в 1935 г. Сам Барро сыграл в нем роль Джула, важным занятием которого было объезжание лошади. Из данного эпизода родилась пантомима Барро «Наездник и лошадь».

превратился в оружие. Вот почему посредством магии танца дуэлянты сами становятся копьями, мечами, кинжалами, благодаря пластическому видению, которое наводит на мысль, вызывает в памяти, вовсе не фотографируя, движение какого-то одного оружия или, точнее, ритм и впечатление (я повторяю, субъективное) от такого движения в целом» [14, с. 132].

Таким образом, подлинное приобщение зрителя к искусству достигается за счет индивидуализированной работы сознания зрителя. И все же результат этого приобщения не может быть слишком индивидуализирован, поскольку базируется он на простейшем элементе психики, который, по определению, является универсальным. Способность искусства сохранять универсализирующее воздействие на публику, как и отсутствие тотального отчуждения неподготовленного зрителя не закрывает возможностей для преобразования жизни посредством искусства.

Таким образом, теория Лифаря выступает определенным синтезом субъект-объектного и субъект-субъектного отношения к зрителю, являющегося ядром модернистской и постмодернистской идеологии, или идеологии массового ти элитарного искусства соответственно. Лифарь нашел в зрительском восприятии то общее, к чему можно апеллировать, чтобы сохранить необходимый для выживания любого социума приоритет коллективного над индивидуальным, и то индивидуальное, которое сохраняет в зрителе свободу, предполагает акцент не на его примитивности, а на его развитии, но до известных пределов, не позволяющих полностью оторвать искусство от жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бердяев Н. А.* Царство Духа и Царство Кесаря. — М.: Республика, 1995.
2. *Бердяев Н. А.* Я и мир объектов. Опыт философии одиночества и общения // Бердяев Н. А. Философия свободного духа. М.: Республика, 1994.
3. *Бубер М.* Я и Ты. // Бубер М. Два образа веры. М.: Политиздат, 1996.
4. *Гайденко П. П.* Человек и история в экзистенциальной философии Карла Ясперса // Ясперс К. Смысл и назначение истории. М.: Политиздат, 1991.
5. *Лифинцева Т. П.* Философия диалога Мартина Бубера. М.: Институт философии РАН, 1999.
6. *Мунье Э.* Персоналистическая и общностная революция. // Мунье Э. Манифест персонализма. М.: Республика, 1999.
7. *Соколов А. В.* Введение в теорию социальной коммуникации. СПб.: ЭКСМО, 1996.
8. *Ясперс К.* Философия. Кн. 1. М.: «Канон+», 2012.
9. *Эйзенштейн С. М.* Монтаж киноаттракционов // Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа. Т. 1. / Сост. Клейман Н. И. /Ред. Забродин В. В., Трошин А. С. — М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2004.
10. *Маркузе Г.* Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества. // Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек. М.: ООО «Издательство АСТ», 2002.
11. *Бауман З.* Философские связи и влечения постмодернистской социологии // Вопросы социологии. 1992. № 2. С. 5–22.

12. *Хабермас Ю.* Модерн — незавершенный проект // Вопросы философии, 1992, № 4.
13. *Тропников Д. В.* Исторические детерминанты появления феномена бессюжетного хореографического спектакля. // Всероссийская научно-практическая конференция «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования». Москва, 04 июня 2013 г., Московская государственная академия хореографии: Сб. докладов и тезисов / М.: МГАХ, Богородский печатник, 2014. 84 с.
14. *Lifar S.* Traité de choréographie. Paris.: Bordas, 1952. 231p.
15. *Буало.* Поэтическое искусство / Пер. Э. Л. Линецкой. М.: Гослитиздат, 1957. 229 с.

УДК 78.03; 792.8

А. С. Кривцова, Л. А. Купец

А. ГЛАЗУНОВ — А. ВИНКЛЕР — У. КЛАРК: ИСТОРИЯ ОДНОГО БАЛЕТНОГО ВАЛЬСА

I

16 января 1899 года Александр Константинович Глазунов заключил договор с дирекцией императорских театров, в котором передал последней право представления на сцене в Санкт-Петербурге и Москве музыки его одноактного балета по сюжету Мариуса Ивановича Петипа «Ruses d'amour»[1]. Сам балет был окончен годом ранее (1898), а первые репетиции начались незадолго до подписания договора (14 января 1899 г.) [5]. Премьера балета в постановке М. Петипа прошла в Эрмитажном театре 17 (30) января 1900 г. Балет успеха не имел, так как «стиль Ватто» (французская пастораль первой половины XVIII в.), вернее, стилизованная под него русская пастораль-барокко, был чужд пониманию широкой публики. В скором времени постановка была снята с репертуара вследствие полного отсутствия заинтересованности у зрителя.

Но наша статья посвящена не столько самому балету, сколько одному из номеров «Ruses d'amour», а точнее, анализу существующих его вариантов. Большой вальс (Grande Valse) Es-dur (сцена VII) — «это тот самый блестящий и страстный вальс, которого ждал Петипа от Глазунова. И композитор не обманул ожидания балетмейстера: музыка Большого вальса изящна и пластична, мелодическая изобретательность Глазунова, как всегда, неистощима» [2, с. 45]. Однако этот вальс был сочинён композитором задолго до того, как ему поступил «балетный» заказ от дирекции императорских театров (1894)[2]. В хронографе сочинений А. К. Глазунова неопубликованная рукопись вальса записана в раздел «Обработки собственных сочинений (переложения)» [7, с. 528]. Это, как нам кажется, не совсем верно, так как этот вариант, вероятно, и есть исходный (однако, во второй части статьи, для большего удобства изложения мы также будем именовать его «переложением»)[3].

---

[1] Это сочинение имеет целый ряд названий («Genre Watteau», «Pastorale Watteau», «Испытание Дамиса», «Любовные хитрости») в том числе и «Ruses d'amour» (это название поставил сам Глазунов на обложке первого печатного издания), но в настоящий момент более известно, как «Барышня-служанка» (op. 61).

[2] Вальс имеет две даты окончания: 24 августа 1893 г. и 20 февраля 1894 г. (последние 9 тактов репризы переписаны как переход к несуществующей ранее коде). Последняя версия вальса и стала частью балета.

[3] Конечно, можно предположить, что изначально существовал вариант для фортепиано соло, с которого в последствие было сделано переложение в 4 руки, и он же был оркестрован как «Grande Valse» из балета «Барышня-служанка», однако, выяснить это просто не представляется возможным.

На титульном листе партитуры танца (что в действительности является рукописной исполнительской партией [16][4], причём не самой удобной в плане ориентации в тексте и координации партий относительно друг друга[5]) помимо названия самого балета («Барышня-служанка». Пастораль Ватто. Балет в одном действии на сюжет М. Петипа) в квадратных скобках помещены надписи — *op. 61* и *Scene VII Grande Valse № 2*, а далее идёт уточнение — «*Air de Ballet*». И глядя на титул, возникают некоторые сомнения по поводу изначальной принадлежности этого вальса к «Ruses d'amour». Предполагалось ли это сочинение как балетный номер или, вообще, как часть какого-либо произведения? Попытаемся ответить на этот вопрос... и начнём прямо с титульного листа.

Во-первых, стоит заметить, что почти все строки заголовка (включая название балета, номер сцены и даты завершения работы) написаны близким к печатному почерком и, по сути, представляют собой выходные данные. Исходя из этого, можно предположить, что эти надписи, конечно, кроме строчки «*Air de Ballet. Comp par Alexandre Glazounow*», которая, несомненно, написана самим композитором, были добавлены потом. Возможно, это могло быть где-то после 1898 г., в случае, если заголовок добавлен рукой Глазунова. А может и намного-намного позднее — например, кем-то, кто занимался архивами композитора после его смерти.

Во-вторых, на момент создания вальса либретто М. Петипа ещё просто-напросто не существовало. Вообще, само предложение написать балет на этот сюжет Глазунов получил только в 1998 г. и только потому, что И. А. Всеволожского, как директора императорских театров, вполне устраивало сотрудничество с молодым и перспективным композитором (особенно после такого успеха, какой имела премьера «Раймонды»). Выбор сюжета и образец подражания (картина Антуана Ватто), или, правильней сказать, образец для стилизации, также принадлежит Всеволожскому.

В-третьих, темп вальса с *Allegretto* сменился на *Allegro*, что, возможно, было продиктовано общим композиционным и драматургическим планом балетной сцены.

И, наконец, в-четвёртых, вальс написан для фортепиано в 4 руки. Этот факт, подводит нас к мысли о том, что всё-таки сочинение предполагалось как самостоятельное целое с возможностью дальнейшей оркестровки. Для чего тогда пригодилось бы произведение, одновременно и танцевальное («Air de Ballet» можно перевести как «балетный напев», или скорее «танцевальный напев»), и интересное для исполнения в ансамбле? Конечно же, для домашнего музицирования. А если учесть, что уровень его сложности (куда можно включить и определённую темповую установку) соответствует современным средним классам музыкальной школы, то делаем поправку — для *детского* домашнего музицирования. Здесь

---

[4] Хотелось бы выразить огромную благодарность доктору искусствоведения, ведущему научному сотруднику Отдела рукописей Российской национальной библиотеки Наталье Васильевне Рамазановой за любезно предоставленную возможность изучения неопубликованной рукописи А. К. Глазунова.

[5] Партии Primo piano и Secondo piano не совпадают построчно, разнясь между собой по количеству тактов (в среднем на 2 или 3).

в наших рассуждениях стоит поставить точку, так как выяснение этого вопроса не является целью статьи.

Помимо описанного ранее исходника существует ещё один вариант вальса в 4 руки, принадлежащий канадскому композитору Уильяму Г. Кларку[6] *(См. иллюстрацию № 1)*. Переложение, которому более подходит наименование «аранжировка», впервые вышло из печати в Чикаго в 1911 г. *(См. иллюстрацию № 2)*. Вполне естественно, что у читателя возникнет вопрос: «Как ноты балета оказались в Северной Америке?». Однако, этот факт довольно легко объяснить. Как и сочинения многих других русских композиторов конца XIX в., партитура балета «Ruses d'amour» впервые была напечатана в Лейпциге в 1899 г. издательством М. П. Беляева[7] [6, с. 20–24]. Зная это, можно предположить, каким образом ноты балета попали в Канаду: либо сам композитор приобрёл партитуру, будучи в Европе, либо её, как и многое другое, из Европы привезли.

Рассматривая личность Кларка, нельзя не обратить внимание, что в своей профессиональной деятельности он был известен преимущественно как органист. Подавляющее большинство его творений, создавалось либо для органа, либо как литература об органе. Мастерство этого композитора-органиста хорошо прослеживается на примере его знаменитой «Концертной фантазии» для органа op. 18. Логично выстроенное движение голосов, согласование полифонической фактуры с диапазоном мануала, позиционная аппликатура, удобная педальная партия, в которой единственное затруднение вызывают гаммообразные пассажи в репризе. То есть, уровень технической сложности фантазии таков, что любой среднестатистический органист сможет прочитать её с листа. С точки зрения исполнительской практики таким и должно быть произведение, написанное для повседневной игры во время церковной службы.

На момент создания аранжировки, опыт сочинения для фортепиано у Кларка также имелся. Насколько этот опыт был богат, пока что, сказать невозможно в связи с отсутствием у нас более подробной информации как о нём самом, так и о его композиторском творчестве. Из фортепианной музыки Кларка мы можем

---

[6] *Уильям Горацио Кларк* (William Horatio Clarke, 1840–1913) — канадский композитор, органист и педагог. Хотя Кларк и не был урождённым канадцем, но немало лет проработал органистом в одной из церквей в Торонто. Он прекрасно разбирался в строении органа, занимался их ремонтом и настройкой. В 1877 г. была опубликована его книга о структуре органных труб («Схема строения органных труб: общая информация для органистов, церковных комитетов и студентов-музыкантов»). Многие годы Кларк проработал в органостроительной компании в штате Массачусетс, специализирующейся на изготовлении органных труб. Среди его сочинений можно выделить «Школу органа» и «Концертную фантазию» для органа [15].

[7] *Митрофан Петрович Беляев* (1836–1904) — русский музыкально-общественный деятель и меценат, «образованный меломан». Этот человек внес неоценимый вклад в развитие русской музыкальной культуры. Одним из его многочисленных начинаний была русская нотоиздательская фирма «М. П. Беляев в Лейпциге», основанная в 1885 г. По некоторым, достаточно важным причинам издательство было учреждено не в России, а в Германии. Попадая на зарубежный рынок, ноты сочинений отечественных композиторов получали широкое распространение по всей Европе и за её пределами.

назвать лишь два сочинения: «The Chimes of St. James» («Звоны в Сент Джеймс»)[8] и мазурка «Ogontz Tirollienne»[9]. Краткий анализ технических особенностей этих пьес показал, что пишет Кларк сложно (уровень выше, чем средний), но очень грамотно. Особое внимание он уделяет позиционности аппликатуры и артикуляции, умело использует разнообразные технические приёмы, воссоздавая на двустрочном нотном стане подобие оркестровой фактуры.

Тем не менее, знание особенностей фортепианного исполнительства, не меняет того факта, что piano forte для него инструмент «неродной», да и в истории музыкальной культуры Канады У. Г. Кларк ни как профессиональный пианист, ни как фортепианный композитор не существует. Вопрос о наличии у канадца опыта фортепианных переложений пока остаётся открытым. Чем же тогда могло быть вызвано решение создать переложение для чуждого ему инструмента (да ещё и в 4 руки), в фактуре которого отсутствует какой-либо намёк на орган? Предположительно, с точки зрения композитора, данная пьеса также очень хорошо подходила для совместного домашнего музицирования, которое в начале XX в. было весьма распространено в Канаде.

Касаясь темы переложений вальса, нельзя не упомянуть о полном переложении балета для фортепиано, сделанного Александром Адольфовичем Винклером[10] *(См. иллюстрацию № 3)* и напечатанного в том же издательстве в 1900 г.

Теперь, когда мы закончили с обзором всех существующих вариантов «Grande Valse», стоит уделить больше внимания технической стороне их воплощения и провести небольшой сравнительный анализ.

II

Хоть и предполагалось, что балет будет своеобразной музыкальной картиной, стилизованной под А. Ватто, танцы XVIII столетия (гавот, сарабанда, фарандола), названиями которых изобилует партитура, написаны совсем не в стиле рококо. Вместо того, чтобы инструментовать балет для камерного состава «галантного века», композитор использовал весь колорит современного на тот момент симфонического оркестра. Сохранить эффект симфоничности, ту грациозность темы, какую она приобретает в звучании деревянно-духовых или струнных, исполняя тоже самое на фортепиано, очень сложно. В данном случае, делая переложение для фортепиано в 4 руки, аранжировщик обладает большими возможностями и большей свободой, нежели при 2-ручном переложении: объём регистра будет шире, чем способен охватить один человек, плотность фактуры больше за счёт

---

[8] Имеется ввиду собор Святого Джеймса — первая англиканская церковь в Торонто (1853 г.), где в качестве органиста долгое время работал У. Г. Кларк.

[9] Обе пьесы вышли из печати в Канаде в 1884 г.

[10] *Александр Адольфович Винклер* (1865–1935) — русский композитор, пианист, музыкальный критик и педагог, друг А. К. Глазунова. В период с 1896 по 1924 гг. преподавал на кафедре фортепиано в Санкт-Петербургской консерватории (среди его учеников — С. С. Прокофьев) и, как и многие другие музыканты консерватории, входил в творческое объединение, известное как «Беляевский кружок» [8].

возможных при данном варианте обработки заполнений и удвоений, а уровень сложности, соответственно, ниже.

Уместить симфоническую фактуру всего лишь в две руки пианиста — задача не из лёгких. И как это не печально для аранжировщика, выпуск определённых оркестровых голосов или некоторых наименее значимых подголосков неизбежен. Например, в переложении А. А. Винклера во второй теме основной части[11] (68 такт) в фортепианной партии отсутствует подголосок флейты. Он выписан отдельной строкой над нотным станом: он как бы предполагается, но исполнению не подлежит. С другой стороны, человек, работающий над переложением балетного номера, в первую очередь, как нам кажется, должен ориентироваться на идеальную ситуацию, когда концертмейстер должен прийти на репетицию, сесть и прочитать аккомпанемент с листа. В таком случае, чисто с практической точки зрения, аранжировщику придётся поступиться полнотой звучания и виртуозностью в пользу удобства и лёгкости исполнения.

Если оценивать, работу А. А. Винклера, то его переложение, несомненно, предназначено для пианистов уровня хорошего профессионала, на что указывает обилие аккордов в широком расположении *(См. нотный пример № 1),* многочисленные скачки *(См. нотный пример № 2),* подголоски в средних голосах, которые проводятся между партиями обеих рук. Поэтому, прежде чем отправиться на репетицию, концертмейстер (во избежание конфуза) всё же будет вынужден уделить разучиванию своей партии достаточное время. Опять-таки, учитывая персону Винклера, а он был пианистом европейского уровня, скорее всего, обработка предназначалась для концертного исполнения, что с точки зрения концертмейстерской практики, можно посчитать и некоторым недостатком.

В этом плане 4-ручное переложение У. Г. Кларка вполне доступно для исполнения пианистами разного уровня, в том числе и не самого элитного. Конечно, в нём присутствуют некоторые трудности (аккорды в развёрнутом виде, тема вступления, которая переходит из одной руки в другую *(См. нотный пример № 3)*), но относятся они, в первую очередь, больше к ансамблю, чем к технической стороне исполнения.

Самым низким уровнем сложности из всех вариантов обладает глазуновский исходник. Он также не исключает такие приёмы, как переход мелодической линии от одной руки в другую или проведение значимого подголоска в среднем голосе. Также требует (в некоторых случаях) достаточно широкой растяжки. Однако, в целом, этот вариант намного легче. Фактурное изложение тем прозрачней за счёт отсутствия большого количества удвоений, которыми, изобилуют переложения А. А. Винклера и У. Г. Кларка: достаточно сравнить несколько тактов вступления *(См. нотные примеры № 3 и № 4).* Аккордовая фактура также не столь насыщенна, что хорошо прослеживается на примере последних 6 тактов коды *(См. нотные примеры № 5 и № 6).*

Помимо весомых различий в фактурном изложении, стоит обратить внимание на один интересный эпизод, вернее, на разный подход к его решению. Имеется

[11] Форма вальса определяется как сложная 3-х частная со вступлением и кодой.

в виду тот самый подголосок флейты из середины основной части вальса. Глядя на рукопись Глазунова мы видим: подголосок записан в третьей октаве в партии правой руки Primo piano, в то время как тема переходит к левой руке *(См. нотный пример № 7)*. Ведущей роли он, конечно, не играет, тем не менее, значимость его очевидна. С этой точки зрения, невозможность его исполнения в переложении (хоть и вынужденная) является своего рода досадным упущением. Решение Кларка совсем иное: пока у Primo piano в правой руке на октаву выше звучит тема, а в левой на это время появляется фактура из партии Secondo piano, в правой руке последнего во второй октаве проходит подголосок флейты *(См. нотный пример № 8)*. Этот вариант также не противоречит партитуре балета, так как в ней на данные 4 такта флейту октавой ниже дублирует гобой. Что касается переноса второго проведения темы на октаву выше, то это инициатива самого Кларка.

Подводя некий итог, отметим, что различия в уровне сложности описываемых 4-ручных обработок достаточно серьёзны. Однако, различия эти вполне закономерны, так как Кларк, по сути, совершил обратный процесс. Его задачей было сжать партитуру, сохранив при этом максимум голосов и оркестровую фактуру, в то время как перед Глазуновым стояла цель: реализовать, раскрыть имеющийся музыкальный материал, используя при этом возможности и тембральную красоту всех инструментов симфонического оркестра[12].

Неизвестно, был ли Глазунов в действительности знаком с работой канадца. Скорее всего нет. А если и да, то, несомненно, отзыв композитора имел бы положительный характер. Не смотря на достаточно плотное фактурное изложение, переложение Кларка ничуть не утратило изначальной лёгкости, изящности и грациозности, присущие оригиналу и его оркестровке. В меру сложное, и не менее интересное, оно вполне заслуживает статуса концертной пьесы и достойно занять своё место в ансамблевом репертуаре пианистов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Красовская В. М.* Одноактные балеты // Глазунов. Музыкальное наследие: в 2 т. / ред. И. В. Голубовский. Л.: Музгиз, 1959. Т. 1. С. 504–516.
2. *Куницын О. И.* Балеты А. К. Глазунова: Путеводитель. М.: Музыка, 1989. 62 с.
3. *Куницын О. И.* Глазунов. О жизни и творчестве великого русского музыканта. СПб.: Издательство «Союз художников, 2009. 736 с.
4. *Нестьев И. В.* Жизнь Сергея Прокофьева / ред. И. Прудникова. М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1973. 2-е изд., перераб. и доп. 663 с.

[12] Почти что аналогичный случай произошёл с одним из сочинений С. С. Прокофьева. В 1943 г. им была написана соната для флейты и фортепиано. Она так понравилась Давиду Ойстраху, что годом позже Прокофьев и Ойстрах создали транскрипцию этой сонаты, переложив её для скрипки. Французский флейтист Жан Пьер Рампаль, не знав об этом (ведь шла Вторая мировая война, и всё ещё существовал железный занавес), некоторое время спустя скрипичную версию переложил обратно для флейты. И до сих пор его редакция пользуется даже большей популярностью, чем оригинал [4, с. 481].

5. Глазунов А. К. — Беляеву М. П. Письмо от 13 янв. 1899. // Глазунов. Музыкальное наследие: в 2 т. Л.: Музгиз, 1960. Т. 2. С. 347.
6. *Трайнин В. М.* П. Беляев и его кружок. Л.: Музыка, 1975. 128 с.
7. *Язовицкая Э. Э.* Хронограф сочинений А. К. Глазунова // Глазунов. Музыкальное наследие: в 2 т. / ред. И. В. Голубовский. Л.: Музгиз, 1960. Т. 2. С. 466–537.
8. *Ямпольский И. М.* Винклер Александр Адольфович // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. М.: Советская энциклопедия, 1973. Т. 1. С. 791.
9. *Clarke W. H.* Concert fantasia for the organ in the free style for Church Organ Exibitions. Op.18. Boston: Oliver Ditson, 1877. [Электронный ресурс] URL: http://imslp.org/imglnks/usimg/f/f8/IMSLP176740-PMLP310851-WHClarkeOpus18.pdf (дата обращения: 5.09.2014).
10. *Clarke W. H.* Ogontz Tyrollienne. Mazourka for the pianoforte. New York: P. Lawson, 1884. [Электронный ресурс] URL: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP176436-PMLP310464-WHClarkeOgontz.pdf (дата обращения: 5.09.2014).
11. *Clarke W. H.* The Chimes of St. James. A reminiscence of Toronto. — Toronto: A&S. Nordheimer, 1884. [Электронный ресурс] URL: http://www.musicaneo.com/ru/sheetmusic/sm-74475_the_chimes_of_st_james.html (дата обращения: 5.09.2014).
12. *Glazounow A.* Grande Valse // Ruses d'amour op.61 № 2 / arr. by W. H. Clarke. Chicago: Clayton F. Sammy Co., 1911. [Электронный ресурс] URL: http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/03/IMSLP109786-SIBLEY1802.15152.b383–39087018959504score.pdf (дата обращения: 5.09.2014).
13. *Glazounow A.* Ruses d'amour: score. Leipzig: Edition M. P. Belaieff, 1899. 188 c. [Электронный ресурс] URL: http://classic-online.ru/uploads/000_notes/11800/11760.pdf (дата обращения: 11.09.2014).
14. *Glazounow A.* Ruses d'amour: klavier / red. par A. Winkler. Leipzig: Edition M. P. Belaieff, 1900. [Электронный ресурс] URL: http://classic-online.ru/uploads/000_notes/11800/11762.pdf (дата обращения: 11.09.2014).
15. *William H.* Clarke & Co. Records, 1874–1882 / ed. Charles Latham // Manuscript and Visual Collections Department William Henry Smith Memorial Library Indiana Historical Society. 1995. [Электронный ресурс] URL: http://www.indianahistory.org/our-collections/collection-guides/william-h-clarke-co-records-1874–1882.pdf (дата обращения: 5.09.2014).
16. *А. К. Глазунов.* «Air de Ballet». Нотная рукопись от 20 февраля 1894 г. // РНБ (отдел рукописей). Ф. 187, А. К. Глазунов, № 419.

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 792.0

Е. В. Еремина-Соленикова

К ВОПРОСУ О ПРОГРАММАХ ОБУЧЕНИЯ ТАНЦУ В XVIII ВЕКЕ[1]

Начало XVIII в. — это время расцвета танцевального стиля «бель данс». Его основал великий танцовщик и академик танца Бошам, внесший в искусство танца особую виртуозность и сильно повлиявший на внимание французских танцмейстеров к технике танца [1, с. 126–128]. В конце XVII в., когда творил Бошам, система преподавания танца сильно отличалась от многих других. Так, преподавать танец могли только те, кто получил официальный диплом и был внесен в реестр академии танца, а для этого претендент должен был дать сложный экзамен и показать академикам исполнение танцев, которые он хотел преподавать. Танцы для преподавания также регламентировались — так, для того, чтобы танец был признан, его можно было учить, исполнять и преподавать, танец должен был быть утвержден академиками, причем новые танцы даже сами академики должны были визировать друг у друга. С одной стороны это сохраняло чистоту стиля (а искусство французского танца в это время было на очень большой высоте), с другой — накладывало ограничения на количество авторов, танцы которых принимались [2]. И действительно, мы знает имена многих именитых танцовщиков, многих преподавателей, но немногих авторов танцев. Это, прежде всего, Клод Балон, Жак Дезе, Рауль-Ожер Фейе, Гильельм Луис Пекур (отмечу, что, так как танцы начали записывать только с приходом XVIII в., до нас дошли в основном танцы авторов, живших в этот период; танцев авторства, к примеру, Пьера Бошама сохранилось всего два).

В 1700 г. Фейе публикует свою знаменитую систему нотации, благодаря которой большая часть сочиненных в конце XVII — первой четверти XVIII вв. композиций сохранилась до наших дней. Всего в записях известно более 400 танцев стиля бель данс, причем, как сочиненных для балов (которые в это время представляли собой сложный церемониал и своеобразную постановку), так и театральных. Не всегда можно с уверенностью определить танцы к той или иной группе, но в целом, по предположениям исследователей, примерно половина от записанных танцев сочинена для балов и половина — для сцены. Огромный массив танцев этого стиля исчерпал себя приблизительно к 1730-м годам.

---

[1] Приношу благодарность Марии Деркач за выполненный перевод «Lettres patentes du roy, pour l'établissement de l'Académie royale de danse en la ville de Paris» [2].

После этого времени записи и книги стали редкостью, по-видимому, танцевальный мир постепенно переориентировался на новые традиции, среди которых было и изменение репертуара бальных танцев, и отдаление театральной традиции от бальной, и ослабление правил по преподаванию танцев и требований к танцмейстерам [3, XVIII].

На этом фоне встает закономерный вопрос: как преподавалось танцевальное искусство (прежде всего — будущим профессионалам) после ослабления введенных Людовиком XIV правил? Как танцы преподавались за пределами Франции, в странах, где не было своего реестра утвержденных танцмейстеров? Этот вопрос очень актуален для России, которая именно в первой половине XVIII в. прошла огромный путь от первых попыток исполнения простых европейских танцев до основания собственной танцевальной школы, быстро вышедшей на мировой уровень.

К счастью для нас, сохранились документы Сухопутного Шляхетного корпуса, в которых представлена программа обучения танцевальному искусству, по-видимому, разработанная еще Жаном-Батистом Ланде, и содержавшая, как минимум, четыре этапа: менуэт — бретань — контрданс — балет. Об этой программе и ее анализе я уже докладывала на конференции, посвященной 275-летию Академии Русского Балета им. А. Я. Вагановой. В настоящей статье хочется подробнее остановиться на втором этапе программы [4].

Бретань (La Bretagne) — французский танец, сочиненный в 1704 г. Луи Пекуром. Сложно поверить, что это был единственный танец своего уровня, который использовался для обучения. И действительно, Бретань входит в интересную группу танцев стиля бель данс. Как уже было сказано, сохранились записи 400 композиций этого стиля. Но подавляющее их большинство, более 95 процентов, были записаны всего один раз (то есть, даже если они и были утверждены Академией, то явно никакого образовательного назначения не имели, особенной популярностью не обладали, а были танцами-однодневками). Но среди этого массива находятся девять танцев, которые мы регулярно встречаем как в опубликованных сборниках и трактатах, так и в манускриптах. Более того, многие из них записаны не только на родине — во Франции, но и в других странах (например, в испанских и итальянских книгах). Что не менее важно, большая их часть записана неоднократно в одних и тех же источниках.

Например:

La Bourree d'Achille, опубликован в 1700 году (всего — 8 копий, последняя — 1748),

La Mariee (Vieille Mariee), опубликован в 1700 году (всего — 10 копий, последняя — 1765),

Le Passipied, опубликован в 1700 году (всего — 11 копий, последняя 1760),

La Bourgogne, опубликован в 1700 году (всего — 8 копий, последняя — 1748),

La Forlana, опубликован в 1700 году (всего — 10 копий, последняя — 1781),

Aimable Vainqueur, опубликован в 1701 году (всего — 15 копий, последняя — 1765),

L'Allemande, опубликован в 1702 году (всего — 10 копий, последняя — 1765),

La Bretagne, опубликован в 1704 году (всего — 13 копий, последняя — 1760),

Le Menuet d'Alcide, опубликован в 1708 году (в сборнике танцев на 1709 год, всего — 7 копий, последняя — 1760).

Автор всех этих танцев — Луис Пекур. Они опубликованы Фейе, так как именно он имел патент короля на публикацию танцев. То, что большинство танцев из этого списка принадлежит Пекуру — заслуга не только самого хореографа, но и редактора, отбиравшего танцы для своих сборников. Известно, что танцы сочиняли и другие танцмейстеры, но, к примеру, танцев авторства Фавье сохранилось очень мало. Интересно отметить, что нет ни одного танца, регулярно воспроизводившегося в XVIII в. только в манускриптах, хотя танцы из печатных сборников в манускрипты попадали [3, XXI].

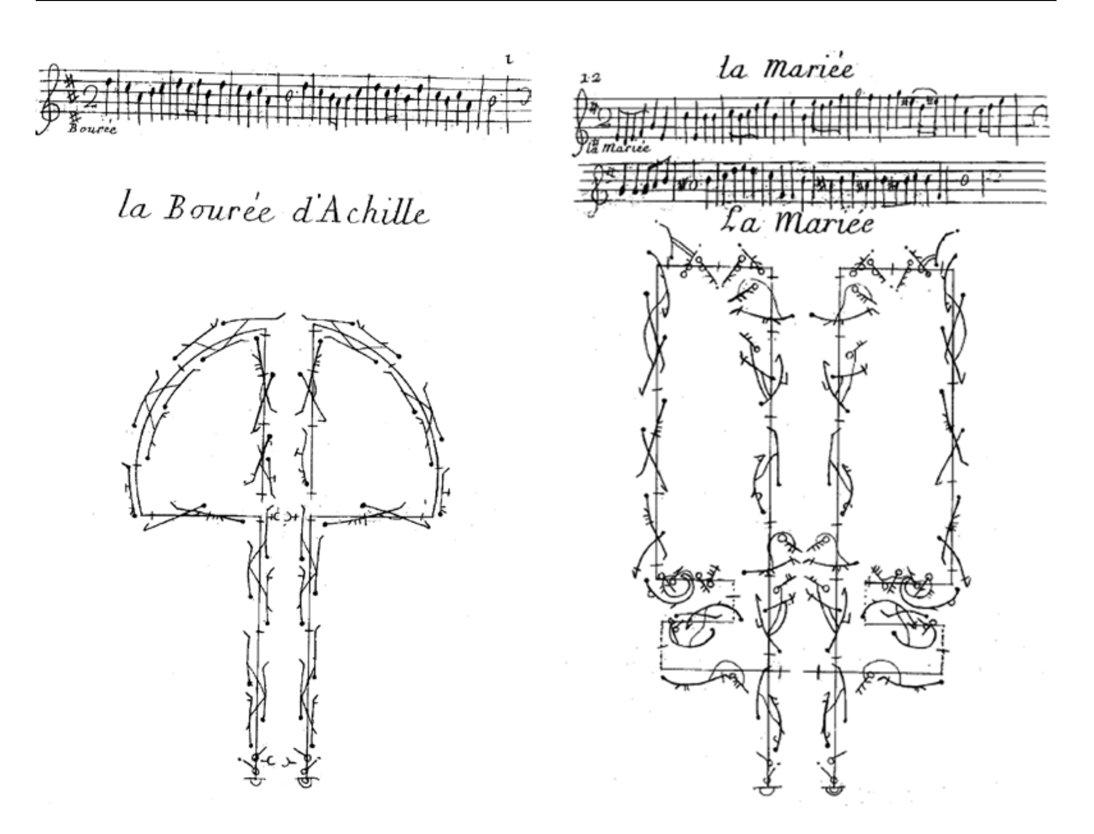
Обращает на себя внимание датировка танцев. Из двенадцати чуть меньше половины — пять танцев — были опубликовано в 1700 г. По-видимому, в этом году Фейе публиковал и только что сочиненные танцы, и те, что были созданы в конце XVII в., но продолжали исполняться при дворе. То есть часть танцев уже к моменту публикации прошло проверку временем.

Последние копии всех этих танцев укладываются в краткий временной период — с 1748 по 1765 гг., исключением является только La Forlana, который продолжал публиковаться и переписываться вплоть до 1781 г. Очевидно, что дальнейшая невостребованность их связана с реформами, проводимыми Новерром.

Рассмотрим все эти композиции подробнее.

La Bourree d'Achille

Это — самый старый танец из подборки. Он был опубликован в 1700 году, но музыка, под которую он исполняется — это entree из трагедии «Ахилл и Поликсена», поставленной в 1687 г. на музыку Жана-Батиста Люлли. В конце XVII — начале XVIII вв., как правило, бальные танцы на музыку из спектаклей ставились сразу после выхода этого спектакля, поэтому можно предполагать, что и Буре Ахилла было написано в конце 1680-х г., а не на тринадцать лет позже. Это подтверждается и тем, что танец включен в один из самых первых сборников, когда записывались композиции, уже обретшие популярность. Сам танец — это сюита, включающая части быстрого бурре — плавного менуэта — и, вновь, быстрого буре. На этом контрасте и построена вся композиция. Партнеры постоянно меняют направления танца, сходятся и расходятся, они должны то ускоряться и почти бежать, то, наоборот, идти медленно и старательно рассчитывать длину своего шага. Репертуар используемых шагов невелик: это падебурре и связка ассамблесиссон в буре и контратон менуэта и па-де-менуэт в менуэте. Для быстрой части характерно использование прямых углов, резких сходов-расходов, акцентированных прыжками. Медленная строится по традиционной для менуэта буква S (что является еще одним подтверждением древности танца — в начале XVIII в. менуэт постепенно переходил на траекторию буквы Z), и включает в себя не только плав-



1. La Bourree d'Achille. Первая страница танца, часть – бурре. По: Feuillet Raoul-Auger. Recueil de dances. Paris, 1700.

2. La Mariee. Первая страница танца. По: Feuillet Raoul-Auger. Recueil de dances. Paris, 1700.

ные обходы, но и фрагмент, танцующийся с подачей рук. Несомненно, эта особенность — сочетание почти противоположных по характеру частей — и привлекала внимание к Бурре Ахилла.

La Mariee (Vieille Mariee)

Ля Марии был впервые опубликован в том же сборнике, что и Бурре Ахилла. То, что эта композиция была сочинена именно для бала, подтверждает название одной из публикаций «сюита танцев, которые играются на королевских балах». Музыка, как и в первом случае, старше 1700 г. и тоже авторства Люлли, но с возможной датировкой именно этой композиции определится не помогает, так как трагедия «Роланд», для которой она была сочинена, выдержала несколько постановок: первую в 1685 г., затем — в 1686, 1690 гг. и так далее. В самой трагедии в сцене, сопровождаемой этой музыкой, мы находим танцы пастухов, пастушек и жениха с невестой. Вероятно, последний и был переписан для бальной публики. Кроме названия («Невеста»), это подтверждают и фигуры танца, который сохранил дух пасторали: многочисленные балоне, разворота от партнера — к партнеру, элементы хоровода

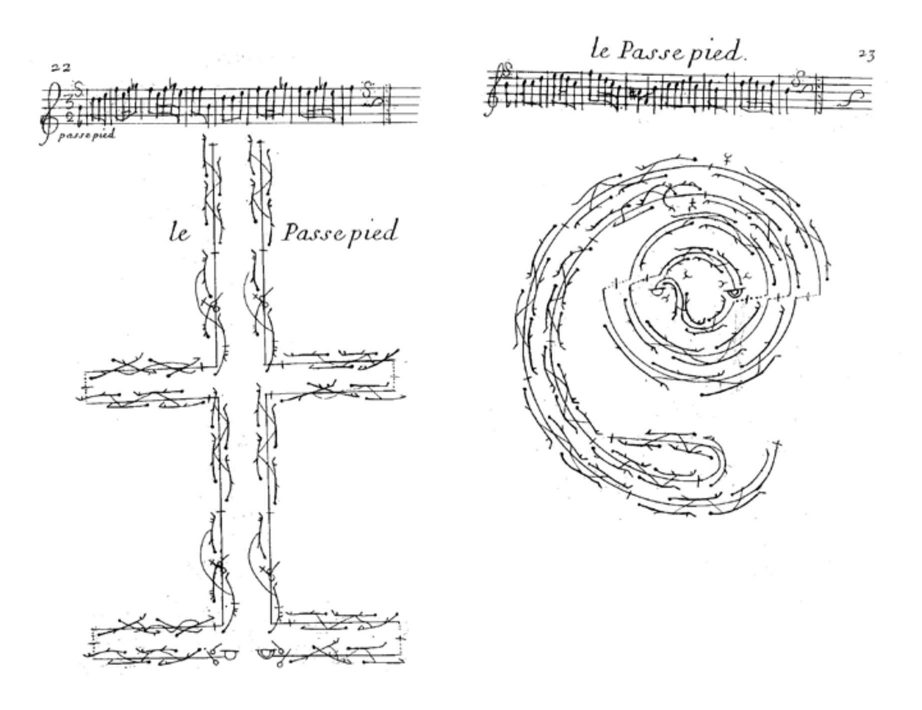
несут в себе пасторальную игривость и живость. Танец во многом построен на боковых движениях, сменяющихся радостными прыжками. Несомненно, его хорошо было использовать для тренировки переключения на публику — на партнера.

Le Passipied

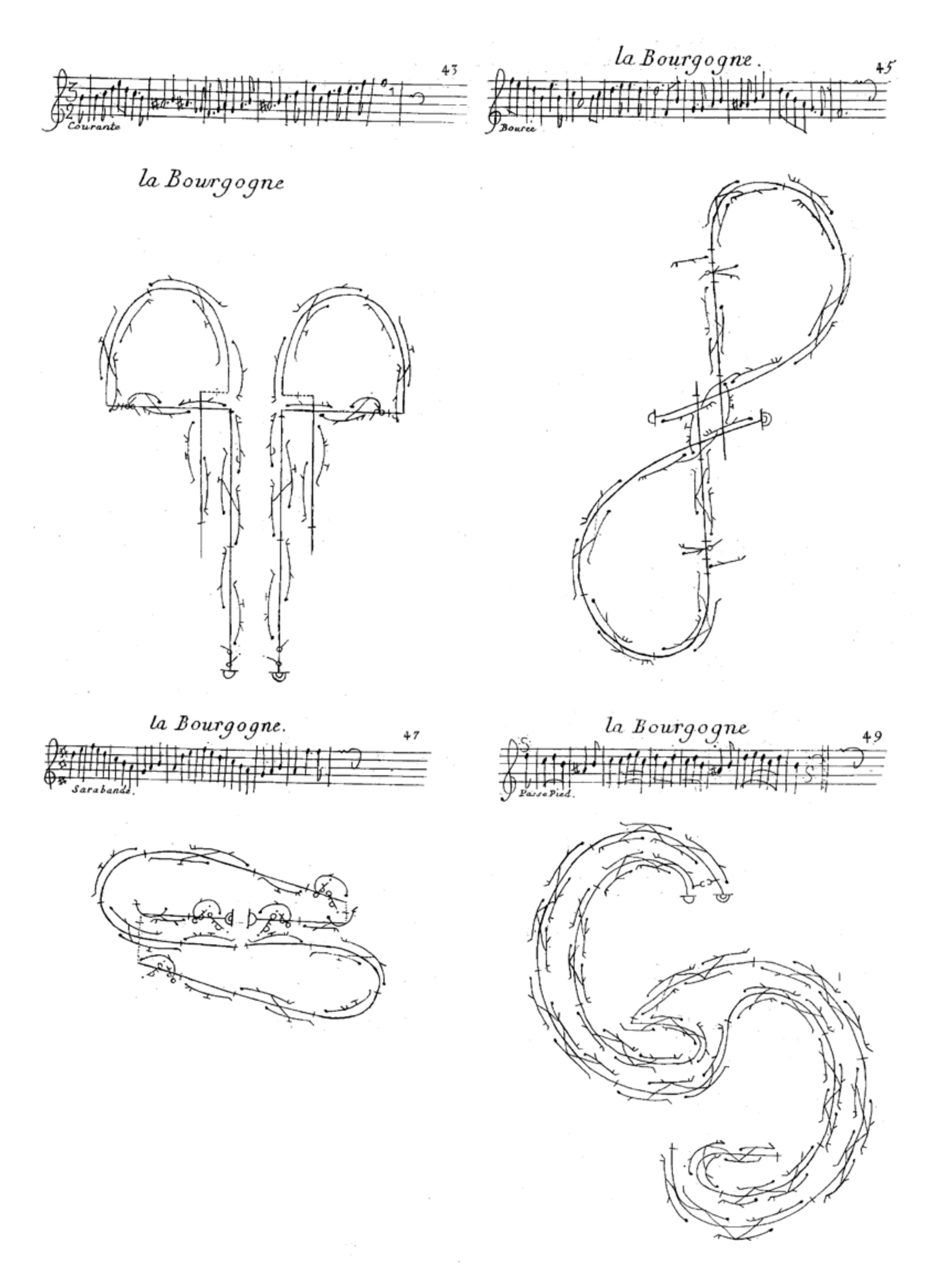
Танец, также опубликованный в 1700 г. Время создания музыки неизвестно, по косвенным упоминаниям ее можно датировать 1699 г. Паспье — скорый менуэт — был очень любим в начале XVIII в., правда, скорее как часть сюиты — танцевальные композиции этого типа встречаются в каждом третьем сюитном танце. Паспье, сочиненное Пекуром, являет классический образец соответствующего танца — в нем представлены все излюбленные фигуры — и быстрый бег вокруг центра общего круга, и совместное движение вправо-влево. Из шагов используются в основном только па-де-менуэт а труа мувман — вперед, вбок, с поворотом, что позволяет отработать их в совершенстве.

La Bourgogne

Это, пожалуй, самый интересный танец из подборки. Он был сочинен к свадьбе родителей Людовика XV, Марии-Аделаиды Савойской и Людовика герцога Бургундского, состоявшейся 6 декабря 1697 г.



3. Le Passipied. Первая и вторая станицы танца. По: Feuillet Raoul-Auger. Recueil de dances. Paris, 1700.



4. La Bourgogne. Отдельные страницы танца, части куранты, бурре, сарабанды и паспье. По: Feuillet Raoul-Auger. Recueil de dances. Paris, 1700.

Танец — сюита из четырех очень разных по характеру частей. Он предлагается исполнителем как путешествие, начинающееся торжественной курантой, танцем королей, продолжающееся быстрым бурре, танцем, традиционно французским. Далее повествование продолжает изысканная сарабанда, украшенная многочисленными пируэтами и шагами со сложным ритмом, а завершает игривое паспье. Таким образом, перед нами — целый рассказ о молодоженах из августейшей фамилии, чья свадьба была политически очень выгодна Франции и которым желали процветания и любви. Для каждой части подобраны не только типичные шаги, но и собственный, непохожий на другие, рисунок — например, куранта сохраняет черты танца-представления, а пасспье как и паспье, рассмотренное выше, это танец-единение, включающий совместные побежки и быстрые передвижения в стороны (совместные же). Надо отметить, что и в наши дни Бургонь является одной из наиболее часто исполняемых композиций стиля бель данс, и не странно, что именно ее использовали для тренировки различных танцевальных типов, придания их собственных характеров, сочетания столь различающихся частей.

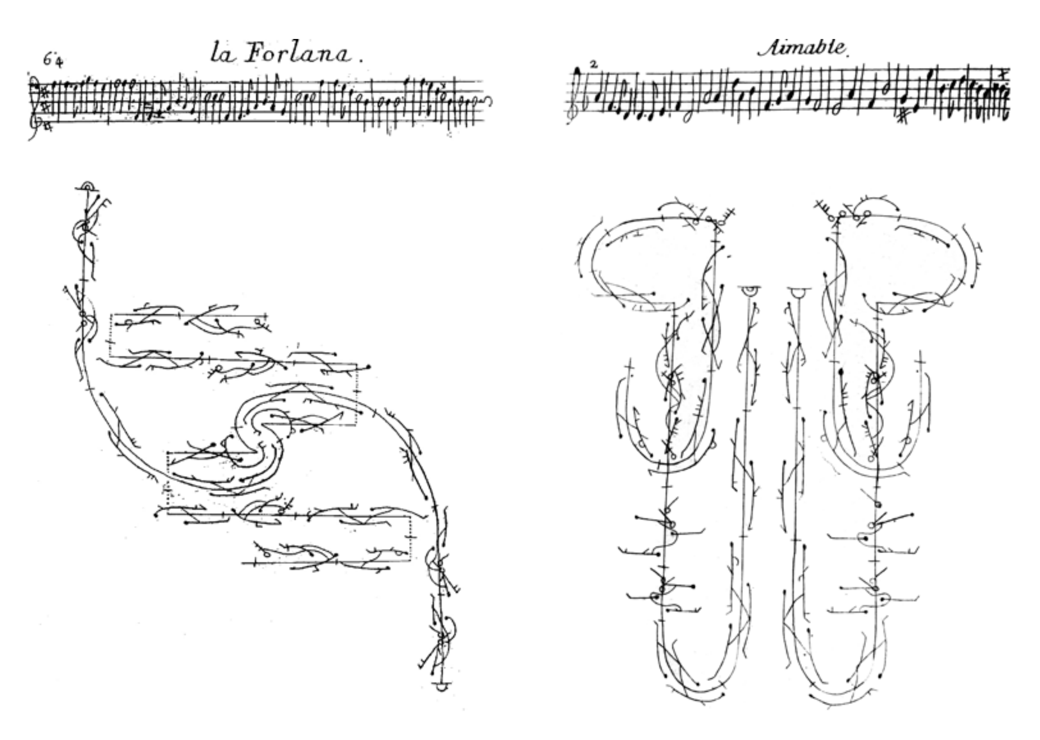
La Forlana

Последний танец из сборника 1700 г. Сочинен на музыку из балета «Галантная Европа» Андреа Кампра (1697 г.), в котором были широко представлены стилизации под национальные танцы. Музыка Форланы как раз относилась к третьему выходу, Итальянских масок. Это — самый долгоживущий танец эпохи бель данс — последний раз он был опубликован в 1781 г.

Форлана была очень любима в XVIII в. — национальный итальянский танец, танец гондольеров Венеции часто исполнялся на балах и становился сюжетом многочисленных картин. Пекуровская Форлана, построенная на многочисленных пируэтах, па-де-ригодонах, контрато, и содержавшая такие интересные па как па-де-гальярд или связку купе-томбе-жете, несомненно, должна была привлекать внимание своей харАктерностью.

Aimable Vainqueur (любезный победитель)

Это, пожалуй, самый популярный танец стиля бель данс. Опубликован в 1701 г., написан на музыку трагедии «Гессиона», созданную Анде Кампра (1700 г.). Танец не только присутствовал в пятнадцати источниках, но и породил многочисленные подражания, причем одним из самых ранних было энтре, созданное Пьером Дюпоном в 1704 г. У этого танца очень интересный музыкальный тип — это лур, медленная джига — такие танцы, как правило, создавались не как социальные, а как балетные. Из-за своего медленного темпа танец требует тончайшей проработки деталей, огромного внимания к движениям рук, к согласованности действий партнеров. Но, хорошо исполненный, он необычайно красив — таким образом, Эймабль был и хорошим тренировочным танцем, и прекрасной возможностью продемонстрировать свое мастерство.



5. La Forlana. Третья страница танца. По: Feuillet Raoul-Auger. Recueil de dances. Paris, 1700.

6. Aimable Vainqueur. Вторая страница танца. По: Pécour Louis. Aimable vainqueur, danse nouvelle dansée devant le Roy a Marly. Paris: Raoul-Auger Feuillet, 1701.

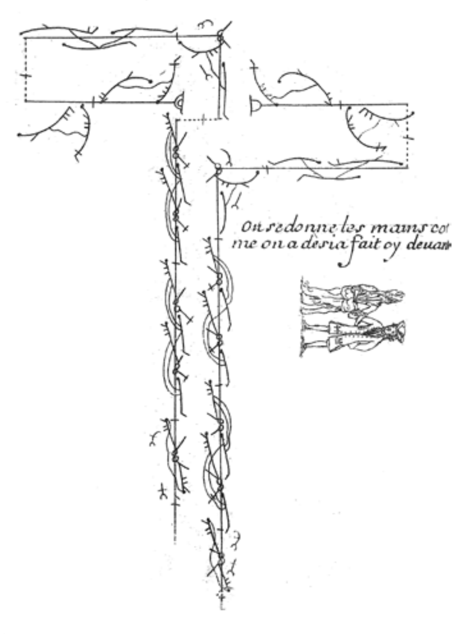
L'Allemande

Танец, сочиненный в 1702 г. на музыку балета Андре Кампра. Наиболее интересной чертой аллеманды было положение, в котором партнеры держатся за руки: боком друг к другу, руки скрещены за спиной. Видимо, здесь Пекур использовал какие-то немецкие мотивы. Именно эта уникальная черта и обеспечила танцу долгую жизнь.

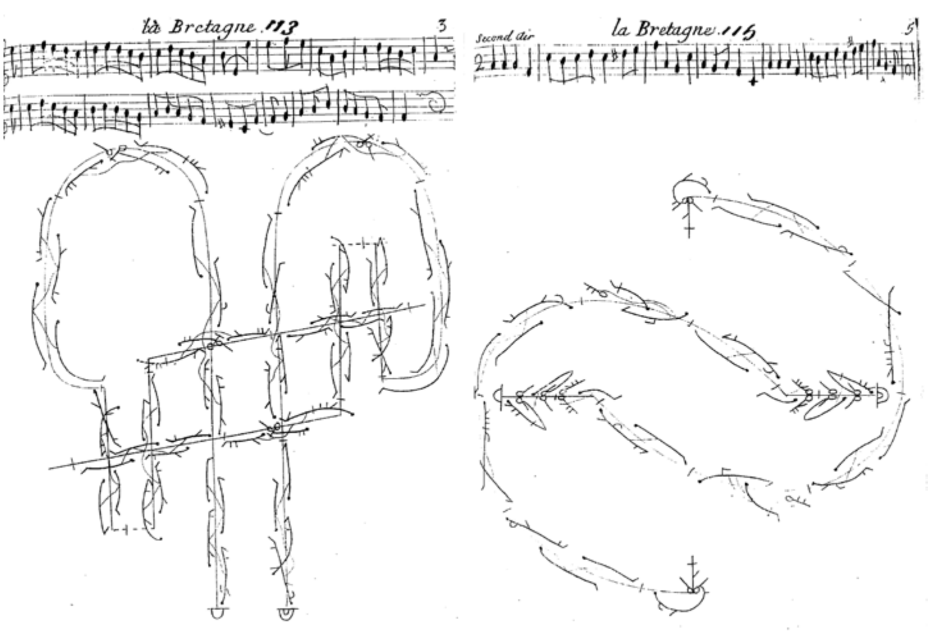
La Bretagne

Еще один танец-сюита в нашем списке (учитывая, что всего существовало чуть более 30 сюит на 400 танцев, то, что в «золотой фонд» вошло три из них — это своего рода показатель). В нем сочетаются части в ритме паспье и гавота. Музыка взята из трагедии «Телемак» Андре Кампра, но название танец получил от посвящения — он был преподнесен герцогине Бургундской в ознаменование рождения сына, герцога Бретонского, будущего Людовика XV. В танце интересно то, что при перемене частей изменяется взаимоотношение партнеров — от игривой погони в паспье, выраженной традиционными па-де-менуэт, они переходят к противостоянию, выраженному па-де-ригодонами, связками купе-томбе-жете. В ре-





7. L'Allemande. Предпоследняя страница танца. По: Pécour Louis. L'allemande, danse nouvelle dansée devant le Roy a Marly. Paris: Raoul-Auger Feuillet, 1702.

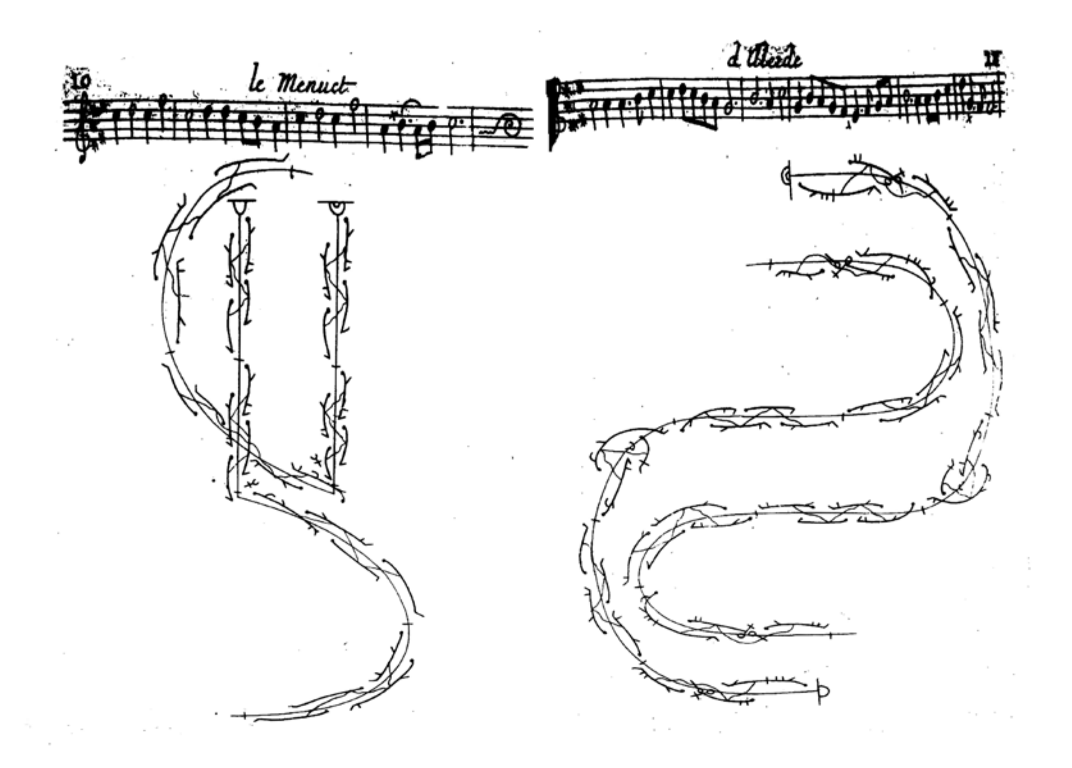


8. La Bretagne. Отдельные страницы танца, части паспье, ригодон. По: Feuillet Raoul-Auger. La Bretagne, danse nouvelle presentée à madame la duchesse de Bourgogne Paris: Raoul-Auger Feuillet, 1704.

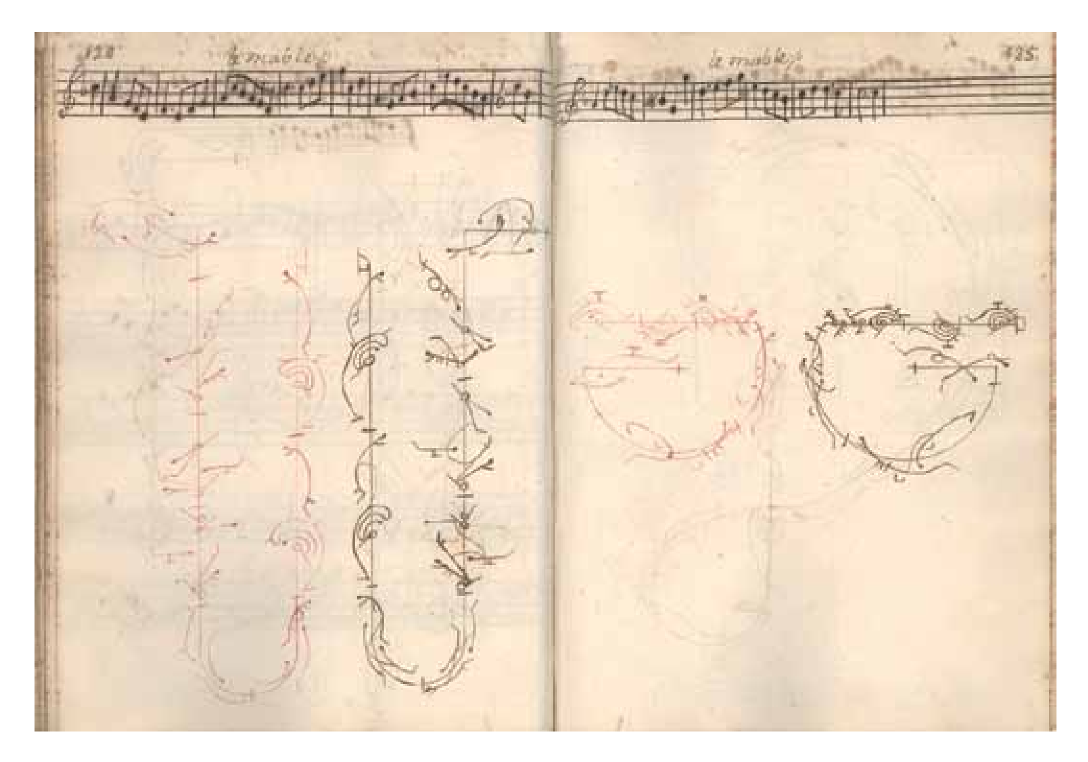
зультате вторая часть после первой оказывается несколько неожиданной и от танцора требуется определенный уровень мастерства, чтобы красиво передать этот контраст.

Le Menuet d'Alcide

Последний танец из подборки, менуэт Альцида, был опубликован в 1709 г. Однако музыка к нему, взятая из трагедии Альцид, была сочинена раньше — трагедия увидела свет в 1693 году, причем под интересующую нас мелодию в оригинальной постановке менуэт танцевали мимы. Сложно утверждать, что хореография относится также к концу XVII в. — трагедия была восстановлена на французской сцене в 1705 г., и в каком из двух случаев она дала начало бальному танцу — непонятно. Впрочем, сохранившиеся в схеме следы траектории-восьмерки, самой старой фигуры менуэта, скорее свидетельствуют о более раннем происхождении танца. Сам же он представлял интерес для своего времени и тем более для середины века тем, что это было отличное от канонического прочтение схемы фигурного менуэта.



9. Le Menuet d'Alcide. Первая и вторая страницы танца. По: Pécour Louis, Feuillet Raoul-Auger. VIIme recueil de dances pour l'année 1709 dédié a madame la duchesse de Bourgogne. Paris: Raoul-Auger Feuillet, 1708.



10. Aimable Vainqueur. По: Kinski Felix. Choregraphie o arte para saber danzar todas suertes de danzas por choregraphie con caracteres figuras i senales demonstrativas. Oporto, 1751. // Biblioteca pública municipal do Porto (Porto), MS-1394.

Можно отметить, что все описанные танцы обладают неким общим набором характеристик:

- они прошли проверку временем — все танцы созданы с 1687 по 1710 гг., то есть задолго до увядания стиля бель данс;
- сочинены для бальной залы, то есть были не самыми сложными композициями из возможных, что дополнительно подтверждает их учебный характер их использования в середине века — эти танцы уже не встречались в бальных залах и (так как были не-сценическими по своей сути) не могли выноситься на сцену;
- имеют характерные черты, выделяющие их среди других танцев своего времени;
- это цельные, интересные композиции;
- многие и этих танцев (Эймабль, Бургонь, Форлана, Бретань) вызвали к жизни многочисленные танцы-подражания, что показывает, что оригиналы были очень уважаемы и востребованы.

Таким образом, перед нами предстает «золотой фонд» танцев эпохи стиля бель данс, который начал складываться еще до 1700 года.

Объединение их в единую группу — это отнюдь не идея исследователя из XXI в. Во многих книгах и манускриптах XVIII в. многие из этих танцев встречаются вместе. К примеру, в манускрипте Морода (1720?) описано 5 танцев из этой группы (всего — 19 танцев). В трактате Рамо, посвященном изложению метода исполнения бель данс в качестве учебных образцов приведены все 9 танцев (всего у Рамо их 12 в издании 1725 года и 14 — в издании 1728 г.). В манускрипте 1750 г.— 7 танцев из нашего списка (всего — 11). В манускрипте из собрания Декана (1748) — все 9 (правда, в рамках длинного списка, во многом состоящего из театральных энтре, сарабанд и джиг; возможно, этот манускрипт был сводной коллекцией всех танцев, которые удалось собрать авторам этого труда). Аналогичная ситуация в манускрипте 1750 г. (но там записано 9 наших танцев, а всего — 57). В испанской книге 1760 г. авторства Минье снова присутствуют 4 танца (всего в книге 28 композиций, и кроме «наших» четырех французскими являются всего две; сама книга посвящена обучению искусству танца, и все композиции, приведенные в ней, — это образцы, на которых это искусство нужно постигать; эта книга, по сути, очень близка ко второму этапу системы, разработанной Ланде для российских школ). Также близка к российской системе и расстановка танцев в книге Магни «Принципы хореографии», где выделенные им принципы он иллюстрирует сначала — тремя менуэтами, затем — тремя танцами из «нашего» списка, потом переходит к контрдансам (часть из которых была сочинена Магни как танцы для украшения праздников) и балетам своего времени. И, хотя Магни напрямую не называет танцы начала века учебными образцами, а предлагает их не забывать, их место в общей системе близко к тому, что предлагал своим ученикам Ланде (надо отметить, что Магни писал и о бытовой хореографии, и о театральной, подчас их смешивая) [3, XXII]. Но наиболее интересен в этом вопросе так называемый манускрипт Кински 1751 г., созданный в Португалии [5].

Именно этот манускрипт подтверждает, что в середине XVIII в. описываемые нами танцы были тесно связаны именно с театральной традицией. Все танцы в нем адаптированы для исполнения в сложной, театральной технике, с большим количеством заносок и пируэтов. Это очень важный документ, так как сохранилось всего два манускрипта (и ни одной книги), которые были бы посвящены именно театральному танцу своего времени. Все прочие материалы могут содержать материал, подобранный как для профессиональных танцовщиков, так и для непрофессионалов, либо просто описывать азы танцевального искусства. Это проистекает из логики XVIII в., когда театральный танец хоть и выделялся как сложный и недоступный непрофессионалам, но не противопоставлялся непрофессиональному и рассматривался в рамках единого стиль с бальными танцами. В манускрипте Кински мы находим 4 наиболее популярные из «наших» танцев (всего в манускрипте 12 композиций), перерисованные в театральном стиле. А так как их исполнение вряд ли можно было ожидать на сцене — танцы хоть принадлежат к эпохе бель данс, но все-таки являются бальными, в которых исполнители больше обращены друг к другу чем к зрителям, а схема достаточно незамысловатая — то мы можем предположить, что их записали именно для обучения танцевальному искусству, так как каждый танец был отработкой определенных действий, па и характера исполнения.

Кроме рассмотренных нами танцев, история сохранила до нас и другие примеры, когда законченная композиция выступала именно в качестве учебного танца (например, таким был менуэт для маленькой девочки Томаса Каверли [6]). То есть сама практика обучения на образцах была характерна для XVIII века. Таким образом, второй этап обучения искусству танца, предлагавшийся в программе, существовавшей в российских танцевальных школах XVIII в., нам стал более понятен.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр. От истоков до середины XVIII века. СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2008. 381 с.
2. Lettres patentes du roy, pour l'établissement de l'Académie royale de danse en la ville de Paris. Vérifiées en Parlement le 30 mars 1662. Paris: P. Le Petit; 1663. URL: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76291j. (дата обращения: 01. 12. 2014).
3. *Lancelot, Francine.* La Belle Dance. Paris.: van dieren editeur, 1996.
4. *Еремина-Соленикова Е. В.* К вопросу о программе обучения танцам в Шляхетском корпусе и Танцевальной Школе Ж.-Б. Ланде. // II Международная научно-практическая конференция «Хореографическое образование: Россия и Европа. Состояние и перспективы» (13–15 марта 2013 г., Санкт-Петербург, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой). Сборник статей. СПб: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2014. С. 566–577.
5. *Kinski Felix.* Choregraphie o arte para saber danzar todas suertes de danzas por choregraphie con caracteres figuras i senales demonstrativas. Oporto, 1751. // Biblioteca pública municipal do Porto (Porto), MS-1394. URL: http://arquivodigital.cm-porto.pt/Conteudos/Conteudos_BPMP/MS-1394/MS-1394.htm. (дата обращения: 03. 12. 2014).
6. *Еремина-Соленикова Е. В.* «Менуэт для маленькой девочки» Томаса Каверли, или к вопросу об обучении танцам в начале XVIII века. // Процессы модернизации и ценности культуры. Материалы XVIII международной конференции «Ребенок в современном мире. Процессы модернизации и ценности культуры.» 20–22 апреля 2011 г. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2011. С. 619–621.

УДК 612; 792.8

П. Ю. Масленников

ЭКСПЕРТНАЯ ОЦЕНКА ПРЕПОДАВАТЕЛЯМИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ ФИЗИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ВОСПИТАННИКОВ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ФАКУЛЬТЕТА

«Самое неприятное в поисках правды то, что её находишь»

Реми де Гурмон

Профессия «артист балета» требует от человека не только владения техникой танца и актёрским мастерством, но и большого умения управлять собственным телом, подчас используя все его ресурсы. На протяжении обучения в профессиональных высших хореографических учебных заведениях и далее — в театрах, танцовщики должны каждый день неустанно работать над собой и своим телом, тренируя его и совершенствуя. Ведь именно тело артиста балета является тем инструментом, по средствам которого он должен передать суть и содержание не только своей роли, но иногда и целого произведения.

Урок классического танца — ведущая дисциплина как для воспитанника хореографического учебного заведения, так и для артиста балета. Это единственный предмет, изучение которого не прекращается на протяжении всей карьеры танцовщика — от первых лет обучения до последних дней в театре. Именно от оценки по этой дисциплине зависит, будет ли воспитанник переведён в следующий класс или отчислен. В связи с этим трудно переоценить роль педагога по классическому танцу в жизни и карьере будущего артиста балета. Основной задачей педагога классического танца является обучение ученика языку танца и умению им свободно владеть. Для целенаправленного же развития морфофункциональных качеств танцовщиков в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (далее — Академия) на сегодняшний день существует только *одна* дисциплина — «Гимнастика». Удельный вес этого предмета в программе крайне мал — всего 1 академический час в неделю и только первые 4 года обучения.

Общеизвестно, что любые физические нагрузки могут нести в себе как положительный эффект, так и отрицательный. Учитывая общее понижение уровня здоровья населения, а так же возрастающие требования к подготовке будущих танцовщиков, становится очевидной необходимость акцентирования пристального внимания на физическом развитии учеников хореографических учебных заведений.

Поскольку «классический танец» является ведущей дисциплиной в процессе подготовки будущих артистов балета, то именно мнение преподавателей по этому

предмету следует учитывать при экспертной оценке физического развития воспитанников Академии, а также при рассмотрении вопроса о разработке и внедрении в программу подготовки будущих артистов балета дополнительных дисциплин, направленных на гармоничное физическое развитие.

Цель исследования — экспертная оценка преподавателями классического танца Академии физического развития студентов всех возрастных групп.

Материалы и методы исследования

Нами[1] было опрошено 26 преподавателей классического танца, что составило 100% преподавательского состава Академии по классическому танцу. В связи с тем, что некоторые преподаватели ведут по два класса, мы провели анкетирование согласно количеству классов по классическому танцу, таким образом, было заполнено 37 анкет (100% классов по классическому танцу).

Структура анкеты

Было предложено ответить на 18 вопросов:

- 30% вопросов посвящено сбору статистических данных относительно класса, в котором преподаёт педагог, и личных данных преподавателя.
- 20% вопросов касались необходимости введения дополнительных дисциплин, направленных на физическое развитие.
- 50% вопросов посвящены оценке преподавателями физического развития своих учеников и ряду возможных проблем учеников: необходимости дополнительного развития мышц ног и спины, выворотности, координации, растяжки и дыхания.

Предварительно нами было проведено две апробации анкетирования в апреле и мае 2012 года, в которых участвовало 5 преподавателей классического танца Академии. В результате апробаций нами были устранены все неточности и двусмысленности вопросов, а также ряд вопросов был полностью переработан, включая предлагаемые ответы на них. Также были учтены рекомендации преподавателей по проведению анкетирования. В частности, трое из пяти преподавателей указали на необходимость проведения индивидуальных опросов с каждым преподавателем для скорейшего получения информации (в связи с большой нагрузкой, которую испытывают преподаватели классического танца). Все поправки и пожелания нами были учены, как при составлении окончательного варианта анкеты, так и при проведении анкетирования.

Результаты исследования и их обсуждение

В результате анкетирования нами были полученные следующие данные.

I. Относительно физического развития воспитанников Академии:

- 97,3% преподавателей считают, что их ученики имеют проблемы физического развития.

---

[1] Лаборатория медико-биологического сопровождения хореографии АРБ имени А. Я. Вагановой.

- 2,7% респондентов не видят проблем у своих учеников в области физического развития.
- При этом 56,8% респондентов считают, что недостаточное физическое развитие их учеников негативно сказывается на успехах в области освоения программы классического танца.
- Всего 16,2% респондентов, считают, что физическое развитие их учеников соответствует целям и задачам урока классического танца.
- И 27,0% затруднились оценить физическое развитие своих учеников в контексте урока классического танца.

Таким образом, мы видим, что преподаватели классического танца считают физическое развитие своих учеников недостаточным не только для того, чтобы осваивать программу классического танца (56,8% респондентов), но и для того, что бы их ученики могли считаться здоровыми людьми (97,3%).

II. Относительно проблем в области развития мышц ног и спины:

- Необходимость укрепления мышц ног видят у своих учеников 83,8% респондентов, спины — 94,6%.
- Оставшиеся респонденты — 16,2% относительно мышц ног и 5,4% относительно мышц спины — считают, что данные группы мышц у их учеников имеют хорошее развитие.

Невозможно переоценить важность крепости мышц ног и спины у танцовщика, ведь именно от них зависит исполнение основных элементов, как сольного, так и дуэтного танца — adagio, allegro и вращения. Как видно из ответов преподавателей, только 16,2% респондентов не видят проблем у своих учеников в области мышц ног, и 5,4% — мышц спины. Таким образом, мы можем предположить, что этим группам мышц на сегодняшний день в Академии уделяется недостаточно внимания.

III. Относительно проблем в области дыхания:

- 83,8% респондентов считают, что их ученики не справляют с дыханием во время выполнения урока классического танца, т. е. их респираторная система не обеспечивает организм достаточным количеством кислорода.
- 13,5% респондентов считают, что их ученики не испытывают проблем в области дыхания.
- 2,7% затруднились ответить.

Всвязи с повышенными требованиями к дыхательной системе во время физических нагрузок, данная проблема имеет исключительно значение для практики классического танца. Исходя из результатов ответов, мы видим, что основная масса респондентов (83,8%) видят у своих учеников те или иные проблемы в области дыхания.

IV. Относительно выворотности и «растяжки»:

- 94,6% респондентов считают, что их ученикам необходимо развитие выворотности и 83,8% необходимо больше уделять времени растяжкам.

- Остальные респонденты — 5,4% относительно выворотности и 16,2% относительно «растяжки» — считают, что их ученики не испытывают проблем в данной области.

Основой классического танца является не только выворотное положение ног, но и эластичность связок. Исходя из ответов преподавателей, мы видим, что на сегодняшний день этим элементам классического танца в Академии требуется уделять больше внимания.

V. Относительно координации:

- 94,6% респондентов хотели бы видеть у своих учеников лучшее развитие координационных способностей, чем они имеют на данный момент.
- Только 5,4% респондентов не видят у своих учеников проблем в области координации.

Искусство танцовщика напрямую связано с умением быстро и точно координировать движения, однако, исходя из ответов преподавателей классического танца, их ученики имеют проблемы в данной области, следовательно, это может негативно отразиться на освоении ими новых и координационно-сложных элементов классического танца.

Подводя предварительный итог, мы можем констатировать, что большинство преподавателей классического танца Академии считают физическое развитие своих учеников недостаточным не только для занятия классическим танцем (56,8%), но и для того, что они считались здоровыми (97,3%). Так же преподаватели видят у своих учеников проблемы в области развития мышц ног (83,8%) и спины (94,6%). Кроме того они хотели бы видеть у будущих артистов балета более развитыми координацию (94,6%), выворотность (94,6%) и эластичность связок (83,8%). В улучшении нуждается, по мнению преподавателей, и система дыхания учеников (83,8%). Таким образом, экспертная оценка преподавателями классического танца Академия показала наличие определённых проблем в области физического развития воспитанников исполнительского факультета.

I. Относительно самодостаточности методики классического танца для общего физического развития:

- 56,8% респондентов считают, что методика классического танца не является самодостаточной дисциплиной для комплексного физического развития при занятиях искусством балета и требует разработки и введения в программу подготовки будущих танцовщиков дополнительных техник и методик, направленных на физическое развитие.
- 27,0% респондентов считают, для комплексного физического развития методике классического танца не хватает дополнительного комплекса упражнений, направленных на исправление тех или иных недостатков физического развития будущих танцовщиков.
- И только 16,2% преподавателей считают методику классического танца полностью самодостаточной для комплексного физического развития.

Таким образом, мы видим, что большинство преподавателей классического танца Академии — 83,7% — считают, что для комплексного физического разви-

тия будущих артистов балета необходимы дополнительные техники и методики, которые могут быть выражены как в специальных дисциплинах (56,8%), так и в отдельных комплексах упражнений (27%).

II. Относительно необходимости введения дополнительных дисциплин, направленных на физическое развитие:

- 67,6% опрошенных считают необходимым разработку и введение в программу подготовки будущих артистов балета дополнительных дисциплин, направленных на физическое развитие.
- 18,9% считают введение подобных дисциплин актуальным только в младших классах, так как, по их мнению, студенты старших классов испытывают слишком большие нагрузки.
- 5,4% затруднились ответить на этот вопрос.
- И только 8,1% респондентов не считают подобные введения необходимыми.

Таким образом, мы видим, что 86,5% преподавателей считают необходимыми разработку и введение в программу подготовки будущих артистов балета курса специальных дисциплин, направленных на общее физическое развитие и учитывающих специфику профессии танцовщика.

III. Относительно времени, которое следует уделять дополнительному физическому развитию:

- 32,4% респондентов считают, что дополнительным дисциплинам, направленным на общее физическое развитие, следует уделять не менее 3 академических часов в неделю.
- Между тем, 19% считают, что дисциплинами, направленными на физическое развитие, будущим артистам балета следует заниматься ежедневно.
- 13,5% респондентов считают, что подобными дисциплинами следует заниматься в индивидуальном порядке, основываясь на тех трудностях и проблемах, которые встают перед учеником.
- И столько же респондентов — 13,5% — считают необходимым заниматься не менее 2-х академических часов в неделю.
- При этом 5,4% респондентов хотели бы видеть подобные дисциплины не менее 4-х академических часов в неделю.
- 10,8% преподавателей полагают, что заниматься физическим развитие будущих танцовщиков можно уделяя этому время на уроке классического танца.
- И 5,4% преподавателей не считают нужным уделять этому внимание специально.

На сегодняшний день предмет «Гимнастика» занимает всего 1 академический час в неделю в течение первых 4-х лет обучения. Как видно из ответов, преподаватели классического танца хотели бы увеличить это время в 2–4 раза. Таким образом, дисциплины, направленные на общее физическое развитие будущих танцовщиков, должны занимать не менее 3-х академических часов в неделю — этот ответ набрал наибольшее количество ответов — 32,4%.

IV. Относительно введения в программу обучения «Дыхательной гимнастики»:

- 73,0% респондентов считают необходимым введение в программу подготовки будущих артистов балета курса «Дыхательной гимнастики».
- 10,8% не считают это необходимым.
- И 16,2% затруднились с ответом.

Как видно из ответов, большинство педагогов (73%) хотели бы видеть в программе подготовки будущих артистов балета в Академии «Дыхательную гимнастику». Ввиду отсутствия данной дисциплины в программе подготовки, а так же готового разработанного курса, учитывающего специфику профессии артиста балета, существует объективная необходимость в разработки и внедрении курса «Дыхательной гимнастики» в программу подготовки будущих артистов балета в Академии.

Подводя предварительный итог вышесказанному, мы видим, что 83,7% преподавателей не считают тренаж классического танца достаточным для комплексного физического развития своих учеников. При этом 86,5% респондентов считают необходимым введение дополнительных техник и методик, направленных на общее физическое развитие будущих танцовщиков, с выделением таким дисциплинам не менее 3-х академических часов в неделю (32,4%), а в некоторых случаях и ежедневно (19%). Так же преподаватели считают необходимым введение в программу подготовки будущих артистов балета курса «Дыхательной гимнастики», за это высказалось 73% респондентов.

Выводы:

1. Большинство преподавателей классического танца Академии считают физическое развитие своих учеников недостаточным не только для занятия классическим танцем (56,8%), но и для того, чтобы они считались здоровыми (97,3%). Также преподаватели видят у своих учеников проблемы в области развития мышц ног (83,8%) и спины (94,6%). Кроме того они хотели бы видеть у будущих артистов балета более развитыми координацию (94,6%), выворотность (94,6%) и эластичность связок (83,8%). В улучшении нуждается, по мнению преподавателей, и система дыхания учеников (83,8%). Таким образом, экспертная оценка преподавателями классического танца Академия показала наличие определённых проблем в области физического развития воспитанников исполнительского факультета.
2. 83,7% преподавателей не считают тренаж классического танца достаточным для физического развития своих учеников. При этом 86,5% респондентов считают необходимым введение дополнительных техник и методик, направленных на общее физическое развитие будущих танцовщиков, с выделением таким дисциплинам не менее 3-х академических часов в неделю (32,4%), а в некоторых случаях и ежедневно (19%). Также преподаватели считают необходимым введение в программу подготовки будущих артистов балета курса «Дыхательной гимнастики», за это высказалось 73% респондентов.

УДК 378.14

Е. С. Чеботарь

ОСОБЕННОСТИ УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЫ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЫ ВЫСШИХ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ БАЛЕТНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ СОЕДИНЁННЫХ ШТАТОВ АМЕРИКИ (НА ПРИМЕРЕ УНИВЕРСИТЕТА ШТАТА ФЛОРИДА)

Система балетного образования в Соединённых Штатах Америки, где сегодняшний день функционирует огромное количество балетных театров, трупп, академий, консерваторий, школ, а также департаментов танца при университетах, достаточно специфична и разнообразна. В данной статье мы рассмотрим программу высшего профессионального балетного образования и теоретическую составляющую практического курса «классического танца» в Университете штата Флорида (Florida state university).

Программа практического курса дисциплины «классический танец» высшего профессионального балетного образования по направлению «Балетный танцор» (Ballet dancer) с присуждением степени бакалавра (Bachelor of Arts in Dance), включает в себя три курса:

1) балетная техника II (DAN-199: Ballet Technique II);
2) балетная техника III (DAN-249: Intermediate ballet);
3) балетная техника III (DAN-349: Advanced ballet);

Ещё на этапе выбора университета студенту необходимо подробно ознакомиться с программой курса своей будущей профессии, ведь она полностью зависит от целей, задач и специализации, в которой может существенно доминировать одна из форм танца (балет, джаз, модерн, хип-хоп).

Университет штата Флорида (Florida state university) заинтересован в создании единой методической системы обучения будущих артистов балета, поскольку является одним из немногих университетов на территории Соединённых Штатов Америки с Департаментом танца, в котором функционирует трёхгодичная программа, направленная на подготовку артистов балета для дальнейшего их трудоустройства в профессиональные театры. Программа специальности «артист балета» включает в себя следующие курсы:

1) Теоретический курс «классического танца» (DAN-331; DAN-332; DAN-333: Theory of classical dance) направлен на изучение различных танцевальных техник, балетных методик, теории классического танца и педагогики. Рассчитанный на три года, изучается в непосредственной связи с практический курсом. По окончании курса предусмотрен экзаменационный тест.

2) Практический курс «классического танца» рассчитан на три года классов усовершенствования. Первый год обучения включает в себя введение в балетную технику (DAN-149: Introduction to ballet) для определения текущего уровня профессиональной подготовки студентов и разработки индивидуальных планов для прохождения на следующий курс по технике балета II (DAN-199: Ballet Technique II).

Прохождение курса по технике балета II завершается весенним экзаменом, на котором определяется возможность перехода студентов на следующий учебный курс и второй год обучения по программе специальности бакалавра в области балета. Курсы среднего (DAN-249: Intermediate ballet), и последнего годов классов усовершенствования (DAN-349: Advanced ballet) являются основными в становлении профессионального образования будущих артистов балета и от успешности их прохождения напрямую зависит карьера студентов. По окончании каждого курса предусмотрен экзамен, от результата которого комиссией принимается решение о возможности перехода студента на следующий курс.

3) Практический курс дуэтно-классического танца (DAN-145; DAN-146; DAN-147: Dance partnering for the stage), рассчитанный на три года и изучающийся в непосредственной связи с практический курсом «классического танца», посвящён разработке основных навыков работы с партнёром в классе, а также на сцене. Исследует основы динамики взаимной поддержки в классическом танце. По окончании каждого курса предусмотрен экзамен.

4) Теоретический курс истории балета рассчитан на три года обучения по одному курсу каждый год. Первый год включает в себя курс мировой танцевальной культуры (DAN-200: Dance world cultures), в котором изучается история различных форм танца (классического, исторического, народного) в их национальных и культурных контекстах. Этот курс дополняется обязательным просмотром видеозаписей и посещением спектаклей университета. Курс второго года обучения (DAN-214: Ballet history) направлен на углублённое изучение истории балета, как совершенного танцевального вида искусства, который стал уникальным средством эстетического выражения человеческих эмоций от своего зарождения до начала XX века. На третьем году обучения студенты изучают курс по мировой истории танца (DAN-254; World dance history), в котором подробно знакомится с развитием традиционных и не традиционных форм балетного искусства от начала XX века до наших дней. Данный курс включает в себя обязательное посещение университетских театральных постановок. По окончании каждого курса предусмотрен экзамен в виде теста.

5) Практические курсы наследия классического танца и репертуара балетного театра (DAN-231: Ballet theatre repertory I) и (DAN-232: Ballet theatre repertory II) рассчитаны соответственно на первый и второй года обучения и включают в себя изучение хореографии из балетов М. И. Петипа, А. Бурнонвиля, Дж. Баланчина, М. М. Фокина, А. Сен-Леона, Ж. Коралли, К. Макмиллана. Каждый курс завершается обязательным выступлением на сцене университетского театра во время весеннего представления. Студенты показывают изученные танцевальные номера из классических балетов в соответствии с уровнем их подготовки по программам классического и дуэтно-классического танца. Курс третьего года обучения (DAN-233: Ballet theatre repertory III) направлен исключительно на практическое участие студентов в балетных спектаклях с профессиональной труппой университетского театра как на территории Соединённых Штатов Америки, так и за рубежом. Окончание данного курса знаменует выпускной весенний спектакль, на котором студенты демонстрируют уровень своего профессионального мастерства по средством

исполнения классических па-де-де и вариаций. На выпускной спектакль приглашаются официальные представители крупнейших мировых профессиональных балетных компаний с целью дальнейшего трудоустройства студентов.

6) Практический курс разработки физических данных (DAN-261; Stretching and relaxation) предназначен для помощи студентам в создании, развитии и укреплении положительных привычек в их образе жизни, основанных на понимании потребностей и возможностей своего тела путём систематического использования программ и методов растяжения и расслабления суставно-связочного аппарата. Курс рассчитан на три года, экзамен по окончании не предполагается.

7) Теоретические курсы основ анатомии (DAN-320: Dance anatomy), кинезиологии (DAN-342: Kinesiology) и травматологии (DAN-349: Injury), рассчитанные по одному курсу на каждый учебный год, знакомят студентов с основными принципами работы опорно-двигательного аппарата с направленностью на изучение методов развития мышечной силы, выносливости, равновесия, гибкости и выворотности в контексте ежедневного урока классического танца. Совместно с профессорами спортивной медицины изучаются причины наиболее распространённых травм у артистов балета, и методы эффективного восстановления в постреабилитационный период [3], [4], [5]. Данные курсы применяются для обеспечения безопасной и эффективной работы на уроках классического танца. По окончании каждого курса предусмотрено тестирование.

8) Теоретические курсы необходимых составляющих балетного спектакля: основы грима (DAN-351: Special topics in ballet performance: basics of makeup); история костюма (DAN-356: Special topics in ballet performance: history costume); актёрское мастерство (DAN-362: Special topics in ballet performance: acting) рассчитаны по одному курсу на каждый учебный год соответственно. По окончании каждого курса предусмотрен экзамен.

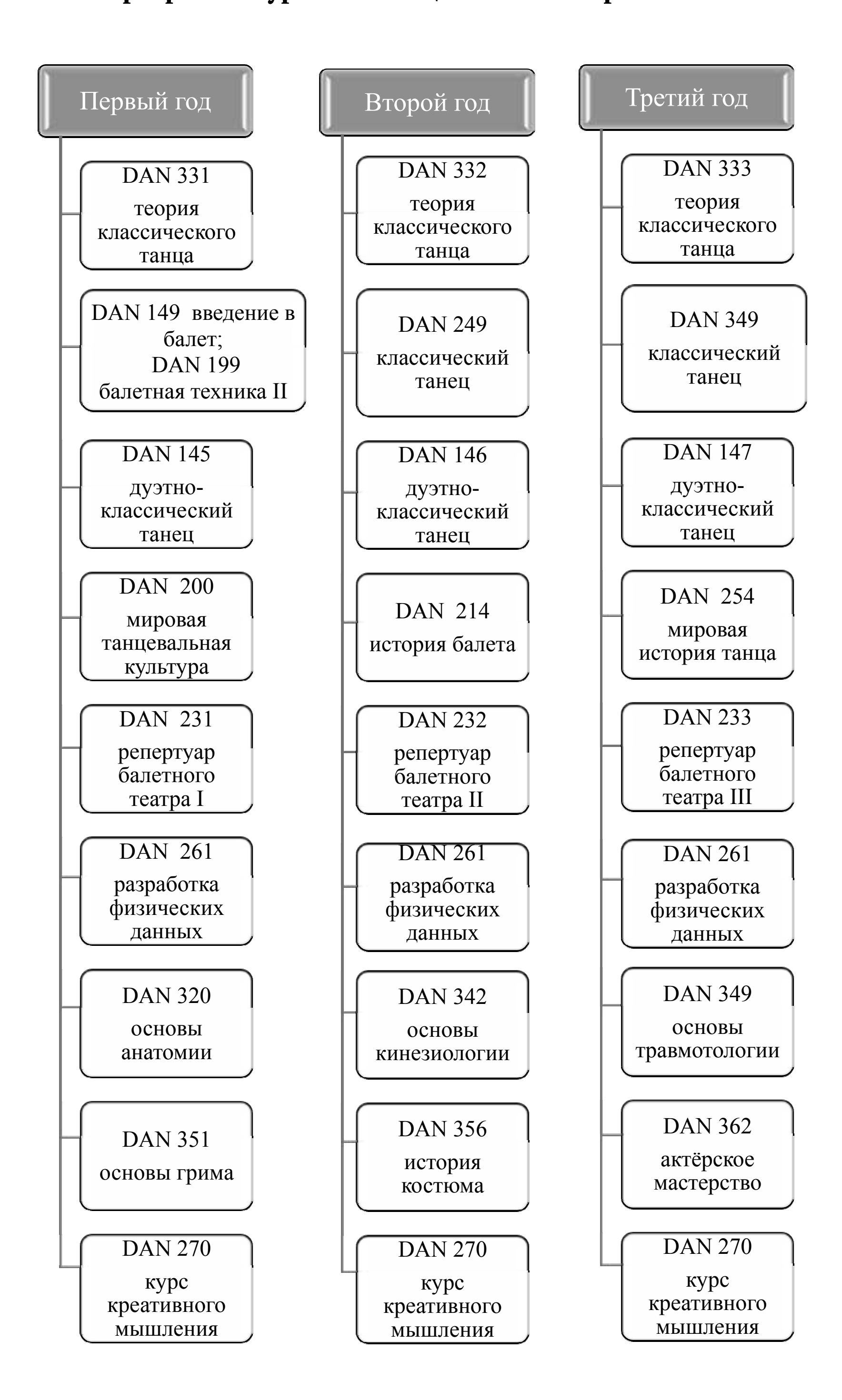
9) Теоретический и практический курс композиции и хореографии (DAN-270: Composition & choreography), рассчитанный на три года, знакомит студентов с методами построения и основами хореографии, начиная с обоснования использования различных движений, музыкального оформления и танцевальных конструкций. С 2014 учебного года дирекцией университета штата Флорида введён экзамен по окончании данного курса, на котором студенты должны продемонстрировать оригинальную хореографию на свободную для выбора тему.

10) Теоретический курс креативного мышления в учебном процессе (DAN-298: Creativity/learning environment), рассчитанный на три года обучения, направлен на исследование и развитие творческих способностей умственной деятельности студентов. Данный курс включает в себя критическое обсуждение, обзор периодических изданий, изучение моделей организации театральных и творческих мероприятий, связанных с искусством, театром, танцем, музыкой, литературой, живописью; а также обязательное посещение театральных, музыкальных, танцевальных и других, связанных с искусством мероприятий, на основе просмотра которых проходят критические обсуждения. В конце каждого учебного года по данному курсу проводятся семинары.

Полная трёхгодичная программа курсов по специальности артист балета представлена в таблице 1.

Таблица 1

Программа курсов по специальности «артист балета



Степень успешности прохождения вышеперечисленных курсов с их утверждённой программой определяет уровень профессионального мастерства студента за весь период его обучения в университете, а их законченность является обязательным условием для получения диплома бакалавра в области балета.

В соответствии с данными факторами заинтересованность университетов в создании как единой методики классического танца, так и единой оценочной системы, в случае перехода студента из одного университета в другой для продолжения студентом обучения точно по программе без отставания и переучиваний, а также для соответствия оценок уровню его профессионального мастерства, не вызывает сомнений.

Необходимость разработки, внедрения и использования собственной системы критериев для оценивания уровня профессионального мастерства будущих артистов балета на территории Соединённых Штатов Америки прослеживалась уже достаточно давно, но стала серьёзно разрабатываться лишь в 2008 году на базе создания единой прописанной методики классического танца, без которой любое оценивание уровня профессионального мастерства студента является некорректным и субъективным.

Специфика современного профессионального высшего балетного образования США заключается в прямой зависимости от знаний и квалификации педагога классического танца, практикующего в департаменте танца. Из-за отсутствия единой прописанной методики классического танца, каждый педагог передаёт своим студентам знания, приобретённые в процессе своего опыта, без абсолютной уверенности в их точности и полно масштабности. Такие высшие образовательные учреждения как университеты, выдающие дипломы государственного образца, не могут позволить себе сомневаться в качестве и объёме знаний, предоставляемых студентам. Благодаря этому, сформировалась необходимость в создании прописанной программы, учебного плана, а также методических и исполнительских правил изучения движений.

Впервые подобная работа по научному обоснованию, систематизации и записи накопленного педагогического опыта и системы построения уроков классического танца была проведена народной артисткой РСФСР, балетмейстеров и педагогом А. Я. Вагановой в теоретической работе «Основы классического танца» [6], изданной в 1934 году, где она описала непрерывное развитие и последовательность всего учебного процесса, а также точные правила исполнения движений урока классического танца. Данный труд оставался долгое время единственным в своём роде, так как разработка и запись методики классического танца — дело кропотливое, требующее глубоких знаний, огромного педагогического опыта и умения этот опыт обобщить. В последствие появились преемники, внёсшие свой вклад в методику преподавания классического танца: Н. П. Базарова, В. С. Костровицкая, А. А. Писарев, В. П. Мей, А. М. Мессерер, Н. И. Тарасов, В. Э. Мориц, А. И. Чекрыгин, А. В. Лопухов, В. И. Пономарёв, А. И. Пушкин, А. В. Ширяев, А. И. Бочаров, Л. Бондаренко, Т. Н. Васильева, А. С. Макаренко, Б. Я. Брегвадзе, Е. П. Валукин, С. Н. Головкина, И. Г. Есаулов, О. В. Жадина, П. А. Пестов, В. Д. Тихомиров, Л. И. Ярмолович, Л. Н. Сафронова.

На основе программы А. Я. Вагановой [7, с. 13–14] от 1928 г., автором были разработаны и внедрены в применение университета штата Флорида и ряда других университетов США, программа и методика изучения движений для всего курса изучения дисциплины «классический танец», рассчитанные на три года классов усовершенствования.

Программа дисциплины «классический танец» включает в себя изучение движений классического танца, обязательных для освоения. Методика изучения движений описывает методические и исполнительские критерии, по которым экзаменационная комиссия уполномочена оценивать уровень профессионального мастерства будущих артистов балета.

Рассмотрим методологию практического курса дисциплины «классический танец» на примере форм rond de jambe en l'air, обязательных для освоения на протяжении всего обучения. На первом курсе по программе DAN-199: Ballet Technique II изучаются:

1. Экзерсис у палки:
   1. double rond de jambe en l'air en dehors et en dedans на целой стопе и на полупальцах;
   2. double rond de jambe en l'air en dehors et en dedans с окончанием в demi-plié;
   3. double rond de jambe en l'air на 90° en dehor et en dedans на целой стопе и на полупальцах;
   4. double rond de jambe en l'air на 90° en dehor et en dedans с окончанием в позы.
2. Экзерсис на середине зала:
   1. rond de jambe en l'air en tournant en dehors et en dedans.
3. Allegro:
   1. double rond de jambe en l'air sauté на 45° en dehors et en dedans (с приёма sissonne ouverte и из пятой позиции).
4. Экзерсис на пальцах:
   1. double rond de jambe en l'air на 45° en dehors et en dedans (с приёма sissonne ouverte и с V позиции).

Экзерсис у палки

Double rond de jambe en l'air en dehors et en dedans на целой стопе и на полупальцах.

Методика изучения. Музыкальный размер 2/4. Движение исполняется на 1/4, то есть каждый rond de jambe на 1/8. Изучается сначала на целой стопе, затем на полупальцах.

Методические критерии. Double rond de jambe en l'air исполняется по всем правилам одинарного rond, но в более быстром темпе, при этом работающая нога дважды энергично совершает rond. При исполнении rond de jambe en l'air en dehors et en dedans работающая нога не заводится назад, избегая малейшей подвижности в коленном суставе и невыворотного положения бедра. Double rond de

jambe en l'air en dehors завершается одновременно с небольшим «вздохом» кисти работающей руки (кисть поворачивается ладонью в пол, и, описав небольшой полукруг вниз, возвращается на исходное положение), поворотом головы в сторону работающей руки и наклоном чуть вбок, а также взглядом, направленным в ладонь. Double rond de jambe en l'air en dedans завершается прогибом в области лопаток, при этом работающая рука принимает положение a langé во второй позиции, голова поворачивается в сторону работающей руки и наклоняется чуть назад.

Исполнительские критерии. При исполнении double rond de jambe en l'air en dehors et en dedans необходимо следить, чтобы работающая нога каждый rond доводилась до середины икры опорной ноги, при этом не касаясь её, и энергично вытягивалась в сторону. Корпус должен оставаться неподвижным, не реагируя на движения работающей ноги. Не допускается разворот бёдер в сторону работающей ноги, а также любые движения работающей ноги от бедра до колена (нога в этой части должна быть зафиксирована). Исключено так называемое «сбрасывание» ноги (быстрое неряшливое вытягивание работающей ноги в сторону, при котором нога теряет необходимую высоту). Так как double rond de jambe en l'air движение более быстрое и энергичное чем одинарный rond de jambe, то, зачастую, при его исполнении пропадает направленность самого движения en dehors et en dedans и остаётся лишь простое сгибание и разгибание ноги в колене, за чем необходимо пристально наблюдать.

При исполнении *double rond de jambe en l'air en dehors et en dedans на полупальцах* сохраняются все правила *double rond de jambe en l'air en dehors et en dedans на целой стопе*, добавляется лишь более сильная подтянутость корпуса, выворотная и крепкая как опорная нога, так и вся опорная сторона.

Double rond de jambe en l'air en dehors et en dedans с окончанием в demi-plié.

Методические критерии. При исполнении double rond de jamb en l'air с окончанием в demi-plié, вхождение опорной ноги в plié начинается в момент открытия работающей ноги от колена во время исполнения второго rond и достигает своего глубочайшего положения одновременно с окончанием double rond.

Исполнительские критерии. При исполнении double rond de jambe en l'air с окончанием в demi-plié необходимо следить за выворотным положением опорного колена в plié и положением корпуса в области поясницы, где часто происходит искривление при вхождении в plié. Недопустимо также выпускать бок работающей ноги или чрезмерно зажимать его. Плечи и бёдра должны сохранять неподвижно ровное положение на протяжении всего движения.

Double rond de jambe en l'air на 90° en dehor et en dedans на целой стопе и на полупальцах.

Методика изучения. Изучается сначала на целой стопе, затем на полупальцах. Музыкальный размер 2/4. Движение исполняется на 1/4, то есть каждый rond de jambe на 1/8.

Методические критерии. При исполнении double rond de jambe en l'air на 90° en dehor et en dedans, сам rond начинается из положения работающей ноги, открытой на 90° в сторону. Все правила double rond de jambe en l'air сохраняются. Во время исполнения double rond de jambe en l'air на 90° работающая нога не опускается, а rond происходит на высоте колена работающей ноги. При завершении rond работающая нога должна повысить свой уровень.

Исполнительские критерии. При исполнении double rond de jambe en l'air на 90° необходимо следить за высоким опорным бедром (избегать ослабления корпуса), крепкими ягодичными мышцами, предельно выворотной и вытянутой опорной ногой, а также закреплённой опорной стороной. По окончании double rond de jambe en l'air на 90° en dehor et en dedans высота работающей ноги должна быть увеличена.

При исполнении *double rond de jambe en l'air на 90° en dehor et en dedans на полупальцах* сохраняются все правила double rond de jambe en l'air на 90° на целой стопе, добавляется лишь более сильная подтянутость корпуса, выворотная и крепкая как опорная нога, так и вся опорная сторона.

Double rond de jambe en l'air на 90° en dehor et en dedans с окончанием в позы.

Методика изучения. Музыкальный размер 2/4. Движение исполняется на 1/4, то есть каждый rond de jambe на 1/8. Изучается сначала на целой стопе, затем на полупальцах с окончанием в различные позы: из положения à la second в позы effacée devant, effacée derrière, écarté devant, écarté derrière; из позы écarté derrière в позы effacée devant, effacée derrière, croisée derrière; из позы écarté devant в позы croisée devant, effacée devant, effacée derrière. Double rond de jambe en l'air на 90° en dehor исполняется: из положения a lá second в позы effacée devant, écarté derrière; из позы écarté devant в позы croisée devant, effacée devant; из позы écarté derrière в позу effacée devant. Double rond de jambe en l'air на 90° en dedans исполняется: из положения a lá second в позы effacée derrière, écarté devant; из позы écarté devant в позы effacée derrière, из позы écarté derrière в позы effacée derrière, croisée derrière.

Методические критерии. При исполнении doublé rond de jambe en l'air на 90° en dehor et en dedans с окончанием в позы поворот корпуса в позу осуществляется во время второй половины второго rond. Первый rond исполняется в исходном положении en face, и после того, как работающая нога совершает вторую половину второго rond, минуя середину икры опорной ноги, а рука принимает первую позицию, корпус начинает поворот в конечную позу. Необходимое условие — работающая нога вытягивается одновременно с окончанием поворота корпуса в заданную позу, рука и голова принимают характер позы.

Исполнительские критерии. При исполнении double rond de jambe en l'air на 90° en dehor из положения à la seconde в позы effacée devant и écarté derrière сам поворот начинается с сильного отведения колена работающей ноги в заданную позу, при этом пятка опорной ноги максимально сдерживает своё выворотное положение. При исполнении double rond de jambe en l'air на 90° en dedans из положения

à la seconde в позы effacée derrière и écartée devant поворот необходимо начать с активного подворачивания пятки опорной ноги в заданную позы и отведения колена работающей ноги в предельно выворотное положение.

По окончании double rond de jambe en l'air на 90° en dehor et en dedans высота работающей ноги должна быть увеличена.

Экзерсис на середине зала

Rond de jambe en l'air en tournant en dehors et en dedans.

Методика изучения. Музыкальный размер 4/4, каждый rond исполняется на 1/4 и на 1/8. Изучается вначале с чередованием en tournant и rond с продолжением в той же точке. По усвоению исполняется по полкруга en dehors или en dedans с окончанием в пятую позицию и полуповоротом soutenus на двух ногах, и, в дальнейшем, целый круг. Вначале изучается каждый rond с relevé на полупальцах, затем только на полупальцах, поворот возможен на 1/4 и 1/8 круга. При повороте на 1/8 остановка происходит в каждой точке зала (общепринятая в балете система обозначения положений и поворотов тела в пространственных направлениях зала, описанная Вагановой [8, с. 8]), при повороте на 1/4 круга возможно прохождение как по 1, 3, 5, 7 так и по 2, 4, 6, 8 точкам зала.

Методические критерии. Исполнение rond de jambe en l'air en tournant en dehors et en dedans происходит в соответствии с правилами rond de jambe en l'air en dehors et en dedans и правилами tour lent (сохранение первоначальной позы или положения тела в каждой последующей точке зала). При исполнении rond de jambe en l'air en tournant en dehors et en dedans с relevé опорной ноги на полупальцы, relevé, rond и поворот в следующую точку зала происходят во время первой половины rond, а во время второй половины rond совершается одновременно вытягивание работающей ноги и опускание опорной стопы на пятку, тогда как корпус находится уже в конечной точке.

Исполнительские критерии. При исполнении rond de jambe en l'air en tournant en dehors с relevé опорной ноги на полупальцы, поворот начинается с сильного отведения выворотного колена работающей ноги при совершении ею первой половины rond одновременно с relevé опорной ноги на полупальцы. При второй половине rond работающей ноги, пятка опорный ноги опускается на пол одновременно с окончанием rond уже в заданную точку. Опорная нога во время исполнения rond de jambe en l'air en tournant en dehors не сворачивается, а сохраняет предельно выворотное положение. Рука опорной стороны помогает корпусу в повороте, чуть опережая его движение. При исполнении rond de jambe en l'air en tournant en dedans с relevé опорной ноги на полупальцы, поворот начинается с сильного поворота пятки опорной ноги вперёд и сдерживания выворотности колена работающей ноги при совершении ею первой половины rond одновременно с relevé опорной ноги на полупальцы. При второй половине rond работающей ноги, пятка опорный ноги опускается на пол одновременно с окончанием rond в заданную точку. Работающая рука помогает корпусу в повороте, опережая его движение.

При исполнении *rond de jambe en l'air en tournant en dehors et en dedans на полупальцах* все правила остаются те же, за исключением того, что опускание пятки опорной ноги на пол здесь абсолютно исключительно.

Allegro

Double rond de jambe en l'air sauté на 45° en dehors et en dedans (с приёма sissonne ouverte и из пятой позиции).

Методика изучения. Изучается сначала из пятой позиции, затем с приёма sissonne ouverte.

Рассмотрим *double rond de jambe en l'air sauté на 45° en dehors et en dedans из пятой позиции.*

Методика изучения. Музыкальный размер 2/4. Изучается сначала через паузу (2/4 — прыжок и 2/4 — стоять в пятой позиции). По усвоению исполняется подряд и в комбинации с другими прыжками.

Методические критерии. Исходное положение epaulement croisée, ноги в пятой позиции, руки в подготовительном положении. На затакт руки приоткрываются, выполняя «вздох», и при их закрытии происходит plié в пятой позиции. На «и» исполняется толчок с двух ног, при этом нога, стоящая спереди активно открывается в сторону и, на «раз», совершает в воздухе double rond de jambe en l'air en dehors, который заканчивается на plié опорой ноги. Далее, на «и», не задерживаясь на plié, происходит толчок с опорной ноги и, на «два», одновременное закрытие обеих ног в пятую позицию приёмом assemblée. Руки во время исполнения doublé rond de jambe en l'air en dehors открываются на заниженную вторую позицию, голова направлена в зеркало. По окончании double rond de jambe en l'air работающей ногой, голова поворачивается в сторону работающей ноги, взгляд устремлён в ладонь. Принцип исполнения double rond de jambe en l'air sauté en dedans тот же, за исключением того, что сам double rond de jambe en dedans исполняет нога, изначально находящаяся в пятой позиции сзади. Различно положение рук, головы и корпуса. При исполнении double rond de jambe en l'air sauté en dedans руки поднимаются на вторую позицию в положении a langé, голова направлена в сторону работающей ноги и чуть наклонена назад, как бы продолжая линию обязательного прогиба под лопатками.

Double rond de jambe en l'air sauté на 45° en dehors et en dedans с приёма sissonne ouverte.

Методика изучения. Музыкальный размер 4/4. Изучается сначала отдельно, по усвоению исполняется в комбинации с другими прыжками.

Методические критерии. Исходное положение epaulement croisée, ноги в пятой позиции, руки в подготовительном положении. На затакт руки приоткрываются, выполняя «вздох», и при их закрытии происходит plié в пятой позиции. На «и» «раз» исполняется sissonne ouverte в сторону, на «и» «два» — double rond de jambe en l'air sauté, на «и» «три» ноги закрываются в пятую позицию приёмом assemblé (возможные варианты окончания double rond de jambe en l'air sauté с приёма sis-

sonne ouverte могут быть также pas de bourrée и coupé assemblée). Принцип исполнения double rond de jambe en l'air sauté en dehors et en dedans с приёма sissonne ouverte, а также положения корпуса, рук и головы аналогичен описанному выше. Различие этих приёмов заключается в том, что при исполнении double rond de jambe en l'air sauté из пятой позиции первоначальный толчок происходит с двух ног, а при исполнении double rond de jambe en l'air sauté с приёма sissonne ouverte толчок на double rond de jambe en l'air происходит с одной ноги, что значительно усложняет его исполнение.

Исполнительские критерии. Главное условие правильного исполнения double rond de jambe en l'air sauté en dehors et en dedans состоит в активной работе ноги, совершающей double rond, которая должна дважды вытянуться в сторону по всем правилам исполнения double rond de jambe en l'air. Недопустимо сокращать амплитуду исполнения double rond de jambe en l'air, который должен целиком совершаться в воздухе во время прыжка. Для достижения данных условий, необходимо исполнять double rond de jambe en l'air sauté на предельно высоком прыжке, сопровождающемся сильным толчком с двух ног (из пятой позиции) и с одной ноги (с приёма sissonne ouverte). При исполнении doublé rond de jambe en l'air sauté en dehors et en dedans необходимо следить за выворотностью опорой ноги на plié, ровностью бёдер, предельной дотянутостью стопы толчковой ноги во время прыжка.

Экзерсис на пальцах

Double rond de jambe en l'air на 45° en dehors et en dedans (с приёма sissonne ouverte и из пятой позиции).

Методика изучения. Изучается сначала из пятой позиции, затем с приёма sissonne ouverte.

Рассмотрим *double rond de jambe en l'air на 45° en dehors et en dedans из пятой позиции.*

Методика изучения. Музыкальный размер 2/4. Изучается сначала через паузу (2/4 — double rond de jambe en l'air, и 2/4 — стоять в пятой позиции). По усвоению исполняется подряд и в комбинации с другими движениями.

Методические критерии. Исходное положение epaulement croisée, ноги в пятой позиции, руки в подготовительном положении. На затакт руки приоткрываются, выполняя «вздох», и при их закрытии происходит plié в пятой позиции. На «и» «раз» работающая нога, открываясь в сторону скользящим по полу движением, совершает double rond de jambe en l'air на 45°, одновременно со вскоком опорой ноги на пальцы. На «и» «два» совершается одновременный соскок обеих ног в V позицию. Положения корпуса, рук и головы соответствуют правилам исполнения double rond de jambe en l'air на 45° sauté en dehors et en dedans, описанным выше.

Double rond de jambe en l'air на 45° en dehors et en dedans с приёма sissonne ouverte.

Методика изучения. Музыкальный размер 4/4. Изучается сначала отдельно, по усвоению исполняется в комбинации с другими движениями.

Методические критерии. Исходное положение epaulement croisée, ноги в пятой позиции, руки в подготовительном положении. На затакт руки приоткрываются, выполняя «вздох», и при их закрытии происходит plié в пятой позиции. На «и» «раз» исполняется sissonne ouverte в сторону, на «и» — plié на опорной ноге с вытянутой в сторону работающей ногой, на «два» происходит вскок на пальцы опорной ноги и активный double rond de jambe en l'air работающей ноги. На «и» «3» совершается одновременный соскок обеих ног в пятую позицию. Положения корпуса, рук и головы соответствуют правилам исполнения double rond de jambe en l'air на 45° sauté en dehors et en dedans, описанным выше.

Исполнительские критерии. При исполнении double rond de jambe en l'air на 45° en dehors et en dedans из пятой позиции и с приёма sissonne ouverte необходимо сохранять все правила double rond de jambe en l'air, а также по окончании движения обязательно зафиксировать положение à la seconde работающей ноги. Во время исполнения double rond de jambe en l'air на 45° en dehors et en dedans с приёма sissonne ouverte, relevé опорой ноги должно быть толчковым, то есть коротким и упругим, при этом высота работающей ноги ни в коем случае не должна понизиться.

На втором курсе по программе DAN-249: Intermediate ballet обязательными для освоения являются следующие формы rond de jambe en l'air:

1. Экзерсис на середине зала:
   1. double rond de jambe en l'air en dehors et en dedans на 90° на полупальцах с окончанием в позы.
3. Allegro:
   1. double rond de jambe en l'air sauté на 90° en dehors et en dedans.
4. Экзерсис на пальцах:
   1. double rond de jambe en l'air на 90° en dehors et en dedans.

Экзерсис на середине зала

Double rond de jambe en l'air en dehors et en dedans на 90° на полупальцах с окончанием в позы.

Исполнение rond de jambe en l'air en dehors et en dedans на 90° на полупальцах с окончанием в позы на середине зала происходит при сохранении всех правил его исполнения у палки, то есть первый rond исполняется в первоначальной точке, во время второго rond происходит поворот в заданную точку и принятие необходимой позы.

Allegro

Double rond de jambe en l'air sauté на 90° en dehors et en dedans.

Методические критерии. Сохраняются все правила исполнения данного движения, его методические и исполнительские критерии, как на 45°**.** Добавляется лишь активное открытие работающей ноги на 90°, для чего прыжок необходимо

исполнять с ещё более сильного толчка от пола. Тогда как корпус и голова следуют правилам исполнения double rond de jambe en l'air sauté как на 45°, руки принимают II (не заниженную) позицию. Double rond de jambe en l'air sauté на 90° en dehors et en dedans сначала проучивается с приёма толчка из V позиции, затем и с приёма sissonne ouverte. Окончание прыжка возможно приёмами assemblé, pas de bourrée и coupé assemblé.

Исполнительские критерии. При исполнении double rond de jambe en l'air sauté на 90° en dehors et en dedans необходимо следить, чтобы бедро работающей ноги не понижалось, а высота поднятия работающей ноги по окончании double rond de jambe en l'air обязательно увеличивалась. Double rond de jambe en l'air на 90° en dehors et en dedans должен максимально чётко просматриваться, для чего работающая нога должна дважды активно вытянуться в сторону, не уменьшая при этом амплитуду самого double rond de jambe en l'air.

Экзерсис на пальцах

Double rond de jambe en l'air на 90° en dehors et en dedans.

Сохраняются все правила исполнения данного движения, его методические и исполнительские критерии, как на 45°, с добавлением более активного открытия работающей ноги на 90°, руки поднимаются на II (не заниженную) позицию.

На третьем, завершающем обучение, курсе в соответствии с его программой DAN-349: Advanced ballet осваиваются сложнейшие формы rond de jambe en l'air:

1. Allegro:

1. double rond de jambe en l'air sauté на 90° en dehors с переходом в большую позу attitude effacée derrière на другую ногу.

2. Экзерсис на пальцах:

1. rond de jambe en l'air sauté с продвижением по диагонали.

Allegro

Double rond de jambe en l'air sauté на 90° en dehors с переходом в большую позу attitude effacée derrière на другую ногу.

Методика изучения. Музыкальный размер 2/4. Изучается сначала через паузу (2/4 — прыжок и 2/4 — стоять в пятой позиции). По усвоению исполняется подряд и в комбинации с другими прыжками.

Методические критерии. Исходное положение epaulement croisée, ноги в пятой позиции, правая нога впереди, руки в подготовительном положении. На затакт руки приоткрываются, выполняя «вздох», и при их закрытии происходит plié в пятой позиции. На «и» происходит doublé rond de jambe en l'air sauté на 90° en dehors в позе ecarté derrière в точку 8 (без смены корпусом исходного положения epaulement croisée), правая рука поднимается в третью позицию, левая открывается на вторую, голова и взгляд направлены в точку 2. На «раз» правая нога, совершившая doublé rond de jambe en l'air на 90° en dehors, опускается на пол

и делает шаг на полупальцы для перехода в позу attitude effacée derrière с переменой корпусом своего направления в точку 2. При этом руки меняют свои позиции (правая открывается на вторую, левая закрывается в третью). Голова поворачивается в соответствии с позой attitude effacée derrière в направлении точки 8. На «и» — фиксации позы attitude effacée derrière, на «два» левая нога закрывается в пятую позицию назад, левая рука, отрываясь через вторую позицию, одновременно с правой закрываются в подготовительное положение. Корпус, поворачиваясь в точку 8, принимает исходное положение epaulement croisée, ноги в пятой позиции, правая нога впереди, руки в подготовительном положении.

Исполнительские критерии. При исполнении double rond de jambe en l'air sauté на 90° en dehors с переходом в большую позу attitude effacée derrière на другую ногу необходимо следить за тем, чтобы бёдра и плечи одновременно принимали соответствующие данному движению позы, а double rond de jambe en l'air на 90° en dehors исполнялся активно в соответствии со всеми его правилами. Double rond de jambe en l'air sauté на 90° en dehors выполняется на максимально высоком прыжке с предельно вытянутой в воздухе стопой опорной ноги. Переход в позу attitude effacée derrière совершается на выворотную и вытянутую опорную ногу с продвижением по диагонали вперёд. Акцент в исполнении double rond de jambe en l'air sauté на 90° en dehors с переходом в большую позу attitude effacée derrière на другую ногу необходимо сделать на фиксации позы attitude effacée derrière.

Экзерсис на пальцах

Rond de jambe en l'air sauté с продвижением по диагонали.

Методика изучения. Музыкальный размер 2/4. Каждый прыжок исполняется на 1/8. Вначале изучения исполняется 8 раз, по усвоению количество возрастает до 16.

Методические критерии. Исходное положение epaulement croisée, ноги в пятой позиции, руки в подготовительном положении. На затакт руки приоткрываются, выполняя «вздох», и при их закрытии нога, находящаяся сзади, принимает положение sur le cou-de-piéd, а нога, находящаяся спереди — demi-plié. Корпус наклоняется в сторону опорной ноги, голова и взгляд направлены в ту же сторону. На «и» одновременно происходит вскок на пальцы (колено остаётся согнутым) ноги, находившейся на sur le cou-de-piéd, и активное открытие другой ноги в положение ecarté derrière на 45°. На «раз» работающая нога совершает активный rond de jambe en l'air en dehors одновременно с проскоком опорной ноги на пальцах вперёд в направлении диагонали. Руки могут быть в любой позе по заданию педагога, или совершать плавный переход из одной позы в другую. По окончании rond de jambe en l'air sauté с продвижением по диагонали следует исполнить double rond de jambe en l'air на вытянутой опорной ноге, и одновременный соскок обеих ног в пятую позицию.

Исполнительские критерии. При исполнении rond de jambe en l'air sauté с продвижением по диагонали необходимо следить за максимальной подтянутостью корпуса, крепкой и вытянутой поясницей, закреплённой опорной стопой, непод-

вижной верхней частью бедра работающей ноги. Проскок на опорной ноге происходит одновременно с rond de jambe en l'air en dehors работающей ноги, который, в свою очередь должен чётко просматриваться, а не сводиться лишь к сгибанию и разгибанию ноги в колене.

В заключении хотелось бы отметить, что записи движений и комбинаций классического танца представляют собой существенные трудности, которые заключаются в отсутствии единой системы записи, субъективности восприятия и воспроизведения музыкальных темпов и ритмов, нюансах движений — все эти факторы тормозят фиксацию работы педагога. Поэтому в литературе по хореографической педагогике очень мало работ, раскрывающих метод проведения практических уроков для старших классов — основы профессионального мастерства артиста балета.

Передавая свои знания ученикам, педагог совершенствует в них своё мастерство, формируя тем самым преемственность поколений и лучших традиций. И, конечно же, следует не забывать, что главнейшей обязанностью педагога является не только воспитание и обучение молодёжи, и передача им своего опыта, но и углубление методики преподавания классического танца для дальнейшего развития балетного искусства [9, с. 4].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Тарасов Н. И.* Классический танец. М.: Искусство, 1971. 493 с.
2. *Захаров Р. В.* Слово о танце. М.: Молодая гвардия, 1979. 159 с.
3. Common foot and ankle injuries in dance. Quirk R / Orthopaedic Clinic of North America 25 (1), 1994. p. 123–133.
4. Overuse injuries in classical ballet / K. Khan, J. Brown, S. Way. Sports Medicine № 19 (5), 1995. p. 341–357.
5. Foot and ankle injuries in dance / J. Macintyre, E. Joy. Clinic Sports Medicine № 19 (2), 2000. p. 351–368.
6. *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. ОГИС-ГИХЛ: Лен. отд., 1934. 192 с.
7. Учебный план и программы вступительных испытаний // сост. А. Я. Ваганова, Л. С. Леонтьев, А. М. Монахов, В. И. Пономарев; общ. ред. И. И. Соллертинского. Л.: Ленинградский государственный хореографический техникум, 1928. 16 с.
8. *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. Л. — М.: Искусство, 1948. 208 с.
9. *Костровицкая В. С., Писарев А. А.* Школа классического танца. Л.: Искусство, 1986. 260 с.

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ

УДК 78.01; 7.075

Т. В. Букина

МУЗЫКАЛЬНО-КОММУНИКАТИВНЫЕ И СЕМИОТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В НАУЧНОМ ПОЛЕ БРЕЖНЕВСКОЙ ЭПОХИ: МЕТОДОЛОГИЯ И ИДЕОЛОГИЯ

В отечественном теоретическом музыкознании конец 1960-х — 70-е гг. стали временем интенсивного научного поиска, освоения новых технологий анализа, в качестве источника которых ученые активно обращались к опыту смежных дисциплин. «Новые методы» музыкальной науки были в этот период темой постоянных рефлексий ее ведущих специалистов и предметом их особой гордости. «Хочется снова подчеркнуть успехи нашего музыкознания, — с удовлетворением отмечал Л. А. Мазель в 1974 г. — Если оно уже давно превосходит зарубежное по своей общей методологии, то за последние годы оно не уступает музыковедению любой другой страны ни по числу выполненных исследований, ни по актуальности их проблематики, ни по охвату материала и глубине его анализа» [1, с. 35].

Вероятно, самым известным результатом этих изысканий оказалась разработка в музыковедении обширного спектра коммуникативной проблематики. При наличии нескольких параллельных направлений в этой сфере их объединяла устремленность к поиску в музыке приемов, направленных на слушательское восприятие и транслирующих некое внемузыкальное содержание, вызывая аналогии с вербальным языком. На протяжении нескольких десятилетий эта проблематика продолжала притягивать внимание музыковедов, несмотря на дискуссионность, даже проблематичность, многих ее базовых положений. В частности, определенные затруднения в экстраполяции языковых свойств на музыкальный материал были очевидны уже авторам работ тех лет и так и не разрешены впоследствии. «Трудно найти другую тему, которая вызывала бы такое количество споров и разногласий у исследователей. Даже исходный вопрос — “можно ли считать музыку языком?” — не имеет единого решения», — констатировал в 2003 г. А. В. Денисов [2, с. 5].

Устойчивый интерес к музыкально-коммуникативной теории, невзирая на отсутствие консенсуса по самым основным вопросам, несомненно, имел своим дополнительным подтекстом возможность соответствовать идеалу научности, ставшему актуальным для ученого сообщества во второй половине XX века. Наиболее харизматичным примером его воплощения в СССР выступала

московско-тартуская семиотическая школа (далее МТСШ) во главе с Ю. М. Лотманом, авторитет которой в 1960–70-х гг. был неоспоримым. Между тем, целый ряд изысканий по социологии науки (в частности, Б. М. Гаспарова, И. Калинина, В. М. Живова), дал повод их авторам утверждать, что научная парадигма, продвигаемая МТСШ, работала в то же время и как исключительно эффективная социополитическая стратегия в условиях научной конъюнктуры брежневской эпохи. Насколько справедливым было бы подобное утверждение по отношению к их коллегам-музыковедам? Реконструкция социально-исторического контекста, в котором проходили исследования коммуникативных свойств музыки, а также анализ научной картины мира таких исследований, возможно, позволит ответить на этот вопрос.

В середине XX в. в научном поле индустриальных стран наметилась смена приоритетов: наряду с прежними лидерами-естествоиспытателями, ведущие позиции заняли технократы и гуманитарии с явно выраженной сциентистской ориентацией. Научно-техническая революция 1950–60-х гг. преобразовала средства коммуникации, несоизмеримо увеличив объемы доступных человеку знаний. В информационном обществе, с его быстрой сменой и корректировкой образов реальности, возросли возможности непосредственной прикладной востребованности гуманитариев. В частности, их роль была незаменима в решении социальных и психологических проблем, связанных с коммуникацией: таких, как осмысление новых сценариев восприятия информационно уплотненного сообщения, психологической адаптации человека к меняющемуся миру. Авторитетный в СССР французский физик и культуролог А. Моль в своей работе «Социодинамика культуры» (1967) утверждал: «Главная роль в развитии общества принадлежит уже не физико-химическим наукам, на которых основана техническая цивилизация. Ныне эта роль перешла к гуманитарным, или общественным, наукам, которые в наши дни приобретают свойства технических дисциплин... Их связь с естественными науками проявляется в кибернетике и в теории информации» [3, с. 349].

Как следствие, в 1950-е гг. кардинально изменился статус лингвистики, благодаря направлениям, использовавшим точные методы. Так, наблюдался всплеск интереса других дисциплин (и не только гуманитарных) к структурной поэтике, семиотике, генеративной лингвистике. Лингвистика, ставшая, по выражению В. М. Живова, «королевой гуманитарных наук», начала восприниматься в качестве linguistic science, наравне с другими «настоящими» sciences: биологией, физикой, физиологией [4, с. 14].

Для отечественных ученых привлекательность нового эталона гуманитария-технократа имела дополнительные мотивы. В значительной мере это был путь к преодолению утвердившегося на протяжении предыдущих десятилетий образа гуманитарных наук как наиболее идеологически ангажированной (вследствие своей интерпретационной пластичности) области научного знания. Своего рода декларацией нового понимания задач гуманитария стала статья Ю. М. Лотмана «Литературоведение должно быть наукой» (1967), в которой он описал модель *«литературоведа нового типа»*. Специалист такого рода (отождествляемый в работе с филологом-структуралистом) является скорее лингвистом, чем историком

литературы, а в идеале должен «совместить в себе литературоведа, лингвиста и математика» [5, с. 100]. В сфере профессиональных навыков ему надлежит соединять владение эмпирическим материалом литературоведения со свободным оперированием исследовательскими процедурами точных наук, быть знакомым с психологической проблематикой и постоянно размышлять над проблемами семиотики и кибернетики, а также уметь анализировать иные (помимо литературных текстов) моделирующие системы. При этом Лотман осознавал, что внутренней подоплекой подобных устремлений была во многом попытка деидеологизации специальности, замечая, что «одной из психологических основ стремления гуманитариев к точным методам является усталость от набора юбилейных и неюбилейных фраз, который порой преподносится под видом науки» [5, с. 95].

Сциентистская переориентация многих гуманитарных дисциплин оказалась близка и представителям теоретического музыкознания. Существенную роль в этом сыграли отчетливо обозначившиеся в эти годы технологические приоритеты отечественных музыковедов. Многие ведущие представители музыкально-теоретической науки, вышедшие на авансцену в 1930–40-е гг., имели первое высшее образование по естественным или точным дисциплинам — так, В. А. Цуккерман обучался на химическом факультете, В. П. Бобровский на математическом, Л. А. Мазель и С. С. Скребков окончили физмат Московского университета. В послевоенные десятилетия именно это поколение сыграло ключевую роль в формировании парадигмы теоретического музыкознания на многие десятилетия вперед — в том числе благодаря созданию корпуса учебных пособий по предметам музыкально-теоретического цикла. Вполне закономерным оказался интерес многих отечественных теоретиков музыки к достижениям современной лингвистики, и прежде всего, лотмановского кружка.

Можно предположить, что существовало несколько причин, позволивших МТСШ стать лидером в советских гуманитарных науках тех лет. Безусловно, ее представители воплощали в отечественном научном поле современный эталон гуманитария, гордясь своим приближением к идеалу точных дисциплин. Помимо того, значительный вес в интеллектуальных кругах ей придавала явная антиконъюнктурная направленность научных интересов ее представителей. По воспоминаниям современников, семиотическая проблематика в первой половине 1960-х годов вызывала стойкие ассоциации с интеллектуальным и политическим диссидентством. Филолог С. Д. Серебряный вспоминал: «Слова “структурализм” или “типологические исследования”... для нас, студентов обладали большим очарованием: пользуясь языком семиотики, можно сказать, что данные слова составляли постоянную и стойкую оппозицию таким словосочетаниям, как “диалектический материализм” или “история КПСС”. Эти последние были названиями принудительных и заведомо фальшивых учебных курсов, которые читались, как правило (...), преподавателями убогими и скучными. Напротив, слова “структурализм”, “типология” и т. п. ассоциировались с интеллектуальной свободой, “настоящей наукой” и (что было не менее важно), с интересными, яркими личностями преподавателей» [6, с. 123–124].

В подобном контексте усложненная терминология, включавшая неологизмы, транслитерации иноязычных терминов, понятия из технических наук, которые затрудняли понимание работ по семиотике даже в кругах коллег, превращалась в определенную социополитическую стратегию, снижая возможность идеологического контроля. По утверждению Б. М. Гаспарова, в рамках МТСШ был, вероятно, впервые в советских гуманитарных науках достигнут идеал создания «закрытого» интеллектуального сообщества, куда было невозможно попасть без специального приглашения. При этом своеобразным «паролем» для доступа в «Касталию» становились не только эзотеричная терминология, но и владение несколькими иностранными языками и знание иностранной литературы по обсуждаемому вопросу [7, с. 59–63]. Филологами-«тартуанцами» неизменно отмечалась уникальная атмосфера академической свободы во время Летних школ, недостижимая на территории СССР нигде за пределами Прибалтики; это впечатление усиливалось благодаря особому топосу спортивного лагеря Кяэрику, где проходили встречи, — удаленной от цивилизации местности, незнакомому языку местных жителей.

В то же время, стратегия позиционирования МТСШ не сводилась лишь к последовательной эмансипации от власти. Ее исследования в целом вписывались в общий тренд советской научной политики, в которой на рубеже 1950–60-х гг. одним из ведущих ориентиров было признано освоение мировых достижений кибернетики и внедрение их в гуманитарные и общественные науки. Так, в 1959 г. при АН СССР был организован Совет по кибернетике под руководством академика А. И. Берга; при Совете функционировала в том числе и лингвистическая секция (в составе которой работали в том числе члены МТСШ Вяч. Вс. Иванов, В. А. Успенский, И. И. Ревзин). Своеобразным «прорывом» стало принятое в 1960 г. Постановление Президиума АН СССР «О развитии структурных и математических методов исследования языка», в соответствии с которым в ряде НИИ и университетов были открыты отделения структурной и прикладной лингвистики. Разрабатывался также проект создания в системе АН СССР Института семиотики.

Таким образом, невзирая на подозрения в политической нелояльности, профессиональные интересы МТСШ не давали повода для официальных претензий. С течением времени распространение семиотических идей приобретало все более легальный характер, превращаясь в своего рода интеллектуальную моду, вследствие чего «к концу 1970-х годов можно было изъясняться на “птичьем языке” семиотики и при этом состоять в КПСС» [6, с. 131].

Как можно предполагать, стратегия позиционирования МТСШ, в которой соединялись следование во фрейме современной науки и достижение значительной автономии от идеологического курса при соблюдении внешней лояльности ему, была весьма привлекательна для музыковедов. В послевоенные годы теоретическое музыкознание неоднократно становилось объектом идеологического давления. Например, по итогам Совещания деятелей советской музыки ЦК ВКП (б) 1948 г. И. В. Способин получил общественное порицание за «формалистический» учебник «Музыкальная форма» (1947). В 1949 г. по итогам партсобраний Союза

советских композиторов из Московской консерватории были уволены «адвокат» творчества Шостаковича Л. А. Мазель (восстановлен в 1954), Д. В. Житомирский, И. Ф. Бэлза, Б. В. Левик, В. О. Берков, И. М. Ямпольский. Наряду с признанными «космополитами», звучали упреки и в адрес музыковедов-«молчальников» (В. В. Протопопова, И. Я. Рыжкина, В. А. Цуккермана, В. А. Гроссмана, С. Ю. Левика и др.), «не желающих участвовать в строительстве советской музыкальной культуры». Планировался также «суд чести» над музыковедами-«формалистами» [8, с. 360–400]. Политическое давление на теоретиков музыки продолжало оказываться и в послесталинский период. Так, в 1968 году монография Ю. Н. Холопова «Современные черты гармонии С. С. Прокофьева» была объявлена «идеологически порочной» и запрещена к защите в качестве кандидатской диссертации (защищена только в 1975 году).

Несмотря на то, что возможность автономизироваться от государственного контроля была актуальна для музыковедов тех лет, полная идентичность стратегии МТСШ, как и непосредственное сотрудничество с ее представителями, были для них недостижимы вследствие закрытости границ лотмановского сообщества. Несмотря на интерес «тартуанцев» к иным знаковым системам, совместных проектов филологов с музыковедами не состоялось.[1] Консолидация с филологами тартуского круга была затруднена еще и потому, что этап наиболее активного развития исследований по музыкальной коммуникативистике пришелся на 1970-е гг. — время прекращения работы Летних школ и перехода их участников преимущественно на издательскую деятельность. Кроме того, прямая проекция положений семиотики на музыкальные тексты встречала затруднения вследствие высокой специфичности и невербализуемости музыкального языка, что вызывало разногласия в трактовке уже самых исходных позиций рассуждений: что считать музыкальными знаками, как их типологизировать и т п.

Вследствие этих и других сложностей речь могла идти скорее об *адаптации отдельных элементов* актуальных подходов, выработанных смежными дисциплинами и направлениями (семиотикой, теорией коммуникации, психологией), для разработки в рамках музыковедения проблематики, которая бы обладала усиленным элементом «научности», ассоциировавшейся в первую очередь с техническими науками. Такая проблематика позволила бы снабдить результаты музыковедческого анализа, изначально имевшего заметный оттенок «литературности», более «точной», «доказуемой» и «проверяемой» информацией.

[1] Фактически единственным постоянным участником Летних школ с высшим музыковедческим образованием остался доктор филологических наук Б. М. Гаспаров (в те годы — доцент Тартуского университета, в 1968 г. окончил заочно МГПИ им. Гнесиных по специальности «музыковедение»). На протяжении 1969–77 гг. он опубликовал несколько работ, посвященных методологии структуралистского анализа музыкальных произведений. Как по предпринятому в них подходу (стремлению к предельной формализации всех элементов моделируемой структуры), так и по стилистике (приближенной к стилю точных и технических наук, с употреблением соответствующей лексики: «система функциональных инвариантов», «правила автоматического синтеза текста», «изоморфизм уровней системы», «гармонический сегмент» и т. п.) эти статьи заметно выбивались из корпуса музыковедческих текстов, написанных в те же годы по близкой тематике.

«Музыковедение — часть художественной культуры. Но вместе с тем оно и наука. А всякая наука имеет свою систему положений, понятий, терминов, которые нельзя заменить образными выражениями... Здесь бывают уместны математические выкладки, таблицы и формулы, схемы и графики, не обязательно интересные и понятные каждому музыканту», — декларировал в 1974 году Л. А. Мазель, рекомендуя коллегам в качестве ориентира обращаться к психологическим, семиотическим и структуралистским исследованиям [1, с. 24].

Можно выделить следующие основные направления музыкально-коммуникативных исследований тех лет:

• Изучение наиболее общих принципов «коммуникабельности» сочинений, их «направленности на слушателя», апеллирующих к универсальным механизмам слушательского восприятия (Л. А. Мазель, Е. В. Назайкинский, В. В. Медушевский, А. Г. Костюк, В. Н. Холопова, А. А. Щербакова, М. Г. Арановский, О. И. Захарова). В частности, Л. А. Мазель в 1960-е годы опубликовал несколько статей, где описал базисные приемы художественного эффекта, производимого музыкой. Среди них: принцип множественного и концентрированного воздействия (комплексного однонаправленного действия нескольких выразительных средств), совмещение функций (разнонаправленное действие одного художественного приема), создание и нарушение инерции восприятия и т. п. [9, 10]. Своего рода проект целостной коммуникативной теории в музыке был предложен в работах В. В. Медушевского, где вводились, в частности, понятия музыкально-коммуникативных функций, коммуникативной структуры текста, коммуникативного синтаксиса. Также там рассматривались принципы моделирования эмоций в музыке на основе универсальных психофизиологических механизмов — характера движения, напряжения, темпа дыхания [11]. В качестве ориентира приверженцы этого направления нередко обращались к данным общей психологии и физиологии, проецируя их на ситуацию восприятия музыки.

• Поиск в музыкальных сочинениях семантически значимых единиц, подобных вербальному языку и другим знаковым системам (Ю. Г. Кон, С. Раппопорт, И. Беленкова, В. В. Медушевский, М. Г. Арановский, С. М. Мальцев). В рамках данного направления исследователями дискутировались вопросы, связанные с применением к музыкальному анализу базовых положений семиотики, адаптацией их к специфике музыкального материала. Среди обсуждаемых проблем было понимание денотата музыкального знака — от предельно конкретного по своей значимости (музыкально-риторические фигуры у Ю. Г. Кона) до абстрактного (элементы музыкального текста, вызывающие определенную эмоцию, у И. Беленковой, В. В. Медушевского, С. М. Мальцева). Помимо того, рассматривался вопрос о степени концентрации знаков в музыкальном языке: от одного или ограниченного их числа на произведение до почти тотальной семиотизации звукового пространства (например, М. Г. Арановский отождествлял музыкальный знак с интонацией).

• Определение возможностей применения теории информации в исследовании коммуникативных аспектов музыки (И. Д. Рудь, И. И. Цуккерман, Б. М. Рунин). Своим отправным пунктом данные авторы считали монографию

А. Моля «Теория информации и эстетическое восприятие». В этой работе, опубликованной в СССР в 1966 году, автор адаптировал теорию информации с целью определить меру «объективной» сложности для восприятия музыкальных структур, которая, по его мнению, была обратно пропорциональна их упорядоченности и предсказуемости [12, с. 235–237]. Нередко рассуждения исследователей выстраивались в качестве комментария и дальнейшего развития основных положений работы Моля.

При наличии различных акцентов, перечисленные направления объединяли общие концептуальные установки и единая картина исследуемого объекта, ключевые положения которой, вероятно, могли бы выглядеть так:

1. Семантическое поле музыки — едино и неизменно. Объектом рассмотрения в музыкально-коммуникативных исследованиях обычно становились произведения классико-романтического стиля второй половины XVIII — XIX вв., то есть, периода высокой стабильности музыкально-языковых средств и господства тонально-гармонической системы. В тех редких случаях, когда анализировалось сочинение XX в., избирались, как правило, авторы, тяготевшие к классико-романтической традиции, — например, Д. Д. Шостакович [13]. Установка на изучение коммуникативного и семантического арсенала музыки в его статике коррелировала исследовательским приоритетам структуралистов, которые, вслед за Ф. Соссюром, были сконцентрированы преимущественно на рассмотрении синхронистических аспектов языка; при этом, как замечал В. М. Живов, история языка осмыслялась лишь в виде сопоставления синхронных срезов и не имела самостоятельного статуса [4, с. 12–14].

В отношении музыки своеобразным парадоксом, как отмечал Г. А. Орлов, стало то, что изначально с овладением структурно-семиотическим подходом связывались надежды получить адекватный инструмент для анализа в первую очередь именно авангардных стилей XX в., недоступных традиционным аналитическим средствам. Так, в одной из первых статей, посвященных данному вопросу (1967), Ю. Г. Кон подчеркивал, что «проблемы семиотики музыки имеют самое непосредственное отношение не только к стилистическим, но и к самым основным проблемам современной музыки». В то же время, исследователь оговаривался, что в ряде стилей XX в. происходит сознательный отказ от использования знаков, во всяком случае, знакомых по классико-романтической традиции: в частности, «в “тотально сериализованной” музыке применяется язык, не имеющий общих десигнатов с “языком перевода”, и потому применение его бессмысленно» [14, с. 101, 103]. Таким образом, в связи с музыкой последнего столетия особенно остро вставала проблема полиязычия, а также, гипотетически, возможность существования коммуникативных систем незнаковой природы. Это ставило исследователей перед дилеммой: либо разрабатывать широко дифференцированную, гибкую методологию, позволяющую учитывать множественные системы кодов, либо ограничить свой объект территорией действия одного, хорошо известного кода.

В рядах ученых лотмановского круга в решении данного вопроса сыграло роль то, что в него входили специалисты различных дисциплин и областей интересов, многие из которых были универсалами или, по крайней мере, «многостаночника-

ми» (Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров, Ю. М. Лотман, И. И. Ревзин, А. М. Пятигорский и др.). Каждая исследуемая ими область продуцировала собственный код, что в комплексе порождало многослойную и полиязычную картину исследуемой реальности. В силу исторически сложившейся специфики музыковедческой профессии ее представители подобным универсализмом не обладали, что предопределило их выбор в пользу самоограничения классико-романтическим стилем.

В то же время, языковая «монолитность» музыки этого периода также не была абсолютно бесспорной. Так, именно в этом пункте проходили разногласия между теоретиками и историками музыки, чья исследовательская «оптика», напротив, была нацелена на поиск культурно-исторического своеобразия исследуемых явлений. Г. А. Орлов утверждал, что не только знаки, но даже наиболее общие грамматические правила музыки изменчивы исторически, причем, изменчивость эта «сверхбыстрая» (в течение нескольких десятилетий); кроме того, наблюдаются индивидуальные особенности языка у каждого отдельного автора, вследствие чего «в любых, сколь угодно тесных границах, музыкальный язык мыслим лишь как некое множество кодов» [15, с. 451]. Подобно Орлову, И. А. Барсова считала специфической особенностью музыкальной семантики ее чрезвычайную подвижность во времени и адаптивность к меняющемуся мировоззрению: «Семантизация тех или иных элементов музыкального языка хрупка. С изменением картины мира, свойственной эпохе, забываются значения, которые казались на век зафиксированными, а в произведения, если они остаются жить, вносятся новые смыслы» [16, с. 116].

В противоположность историкам музыки, исследователям музыкальной коммуникации и семиотики семантический фонд музыки в большинстве случаев представлялся на редкость единым и устойчивым к историческим трансформациям — именно в таком качестве он мог выступать объектом семиотического анализа. Обновление же его если и происходило, то было, по мнению исследователей, незначительным и имело кумулятивный характер. «Новое в музыкальном языке не столько безоговорочно оттесняет совсем старое; старые стили, традиционные средства продолжают существовать и подчас весьма интенсивно функционировать вместе с только что родившимися... В глубинах музыкального языка при всех его вековых вариантах сохраняются черты его предназначенности для общения, приспособленности к законам физиологии и психологии восприятия, которые в основе своей эволюционируют несравненно медленнее любых семиотических знаковых систем», — настаивал Е. В. Назайкинский [17, с. 58–59]. Своего рода компромисс предложил М. Г. Арановский, напомнив о существующих различиях между изменчивым и подвижным музыкальным стилем и несравненно более стабильным музыкальным языком, который как раз и является объектом изучения в музыкальной семиотике [18, с. 96]. Поскольку вариабельность и изменчивость музыкальной семантики не акцентировалась исследователями, в восприятии читателя она также представала высоко стабильной.

2. Музыкальная семантика сформировалась очень давно, в ее формировании не участвуют ни композитор, ни слушатель. В музыкально-коммуникативной теории рассмотрению подлежали, как правило, наиболее универсальные

элементы музыкальной драматургии — например, приемы художественного воздействия, описываемые Мазелем. В рамках музыкальной семиотики Ю. Г. Кон предлагал ограничить круг знаков только отдельными мелодическими, гармоническими и ритмическими оборотами, которые в течение длительного времени выдерживают смену стилей, сохраняя свою семантику. В ряду таковых, в частности, фригийский тетрахорд, романтической мотив вопроса, некоторые ритмические фигуры в танцевальных произведениях и прочие примеры «обобщения через жанр» [14, с. 97]. Формирование этих и других элементов музыкальной семантики нередко выносилось учеными далеко за пределы исследуемого периода: например, Медушевский возводил генезис коммуникативного синтаксиса в музыке к нормам античной риторики [19, с. 21]. Сходным образом В. Н. Холопова прослеживала происхождение коммуникативных функций музыкальной формы от античной теории риторического dispositio [20, с. 15].

При таком подходе сам процесс формирования семантического фонда и вопрос о том, кто ответственен за это формирование, вполне закономерно, оказывался вне сферы интересов теоретиков. Подобный взгляд во многом корреспондировал структурно-семиотической концепции в лингвистике, опиравшейся на введенное Ф. Соссюром разграничение языка и речи: согласно данному представлению, субъекты общества оперируют в процессе коммуникации лишь речью как вторичным, производным от языка феноменом, сам же язык остается за пределами их досягаемости. В результате изучению подлежал не индивид, создавший конкретный текстовой продукт, и даже не сам этот продукт, а некая система, «независимая от индивида».

Между тем, сам лидер МТСШ Ю. М. Лотман в 1970-х годах уже вышел за пределы статической модели семиосферы, характерной для структурализма, стремясь найти обоснование исторической динамике знаковых систем. В статье «Динамическая модель семиотической системы» он называл основным механизмом такой динамики коммуникацию между неидентичными по своему культурному словарю отправителем и получателем сообщения. При этом сфера непересечения смыслов вследствие возникающей в ней потребности в перекодировках становится, по Ю. М. Лотману, источником новаций в культуре. Искусство исследователь относил к числу наиболее мобильных систем, для которых «наличие динамики, то есть *истории*, является необходимым условием “работы”» [21, с. 101]. В отличие от Лотмана, исследователи музыкальной коммуникации хотя и не отрицали прямо возможность трансформации знаковой системы вследствие многоязычия, непонимания, несовпадения кодов в ее рамках, тем не менее, выносили эту проблему за пределы своего рассмотрения, в результате репрезентируемое ими музыкально-коммуникативное пространство представало в восприятии читателя на редкость «монологичным».

3. Результат восприятия музыки полностью программируется произведением. Художественные приемы воздействуют на всех одинаково. Интерес к художественному и психологическому эффекту, оказываемому сочинением, казалось бы, должен был ориентировать исследователя на изучение непосредственного ситуативного момента восприятия музыки. Между тем,

музыкально-коммуникативные и семиотические исследования отнюдь не предполагали экскурсов в исторический контекст бытования опуса, а слушатель фигурировал в них лишь в качестве условного субъекта, абстрактно существующего за гранью текста, его социальные, культурные и индивидуальные психологические характеристики устранялись из поля зрения. При этом имплицитно предполагалось, что обнаруженные коммуникативные приемы одинаково воздействуют на всех слушателей, а элементы знаковой природы — однозначно интерпретируются любой аудиторией. По утверждению Л. А. Мазеля, «произведение в целом было бы целесообразно рассматривать как своего рода работающий механизм (или “организм”), осуществляющий определенное действие, то есть дающий художественный эффект. Тогда индивидуальное своеобразие предстанет как главная пружина этого механизма» [10, с. 20].

Даже в тех случаях, когда музыковеды декларировали значимость внемузыкального опыта слушателя, осмысление этого опыта происходило довольно специфическим образом. Показателен пример исследования Е. В. Назайкинского «О психологии музыкального восприятия» (1972): в одной из его глав рассматривалось опосредованное влияние языковых особенностей (лексических, грамматических) на закономерности музыкального мышления и восприятия. Наряду с прочим там обсуждались результаты эксперимента по исследованию звуковысотного слуха у вьетнамцев, проведенного психологами А. Н. Леонтьевым и Ю. Б. Гиппенрейтером: эксперимент показал, что, в отличие от фонетических языков, интенсифицирующих темборазличительные свойства слуха в ущерб звуковысотным, в тональных языках происходит более равномерное развитие обоих параметров. Рассмотрев ситуации задействования звуковысотных параметров в русском языке, Назайкинский, однако, оспорил эти итоги: он пришел к выводу, что «принципиального различия между тональными и нетональными языками в сфере мелодии речи нет. Мелодика и в русской речи играет смысловую роль, только не словоразличительную, а фразоразличительную... И в том и в другом случаях слух должен оценивать кривую звуковысотного движения... Разница эта *лишь количественная* и с точки зрения собственно музыкальной — *непринципиальная*» [17, с. 311. Курсив мой — Т.Б.]. При этом исследователь не упомянул, например, о несопоставимом уровне смысловой ценности звуковысотного аспекта интонирования в фонетических и тональных языках, а также не рассмотрел взаимосвязь между особенностями интонирования в восточноазиатских языках и их музыкой. Таким образом, сравнение между собой далеких друг от друга языковых культур оказалось направлено в сторону не установления, а, скорее, стирания различий между ними и, как следствие, нивелирования их влияния на процесс музыкального восприятия. В результате значительная часть экстрамузыкального опыта слушателя, запечатленного в речевых интонациях, изымалась из поля зрения исследователя.

4. Академическая музыка рассчитана на профессиональное восприятие. Устранению из процесса коммуникации слушателя как активного субъекта, способного существенно трансформировать исходное сообщение, способствовала и еще одна интеллектуальная операция: ограничение круга принимаемой во внимание

аудитории только музыкально компетентной ее частью — то есть, воспитанной в соответствии с неким единым слуховым стандартом. Эту задачу во многом позволяла решить обоснованная В. В. Медушевским категория *адекватного восприятия*, которое предполагает «прочтение текста в свете музыкально-языковых, жанровых, стилистических и духовно-ценностных принципов культуры» [22, с. 143]. При этом, хотя эталон адекватного восприятия и подвержен изменениям во времени, его развитие, по Медушевскому, имеет кумулятивный характер (подобно самому музыкально-семантическому фонду).

Подобная формула позволяла избежать разночтений в понимании одних и тех же художественных приемов в разных культурах, а благодаря этому — легализовать ситуацию, когда из музыковедческой оптики априори исключались возможные разночтения музыкальных знаков вследствие как слуховой и культурной некомпетентности публики, так и исторической смены ее слуховой парадигмы. Презумпцию данного слушательского эталона можно считать архетипичной для советской музыкальной коммуникативистики тех лет — нередко она имплицитно подразумевалась, когда речь шла о музыкальном восприятии как таковом. Так, Е. В. Назайкинский во введении к своей монографии о музыкальном восприятии предуведомлял читателя, что речь в книге будет идти не обо всех слушателях, а лишь об отвечающих определенным критериям: «Положение о том, что *полноценное* восприятие музыки требует от человека, кроме чуткого, острого музыкального слуха, также и высокого уровня общего развития, богатой сенсорной и эмоциональной культуры, тонкой наблюдательности, творческого воображения, является одним из центральных для данного исследования» [17, с. 6–7. Курсив мой — *Т. Б.*]. Построение модели подобного способа постижения музыкального материала музыковед считал одной из первоочередных задач современной музыкальной науки.

Рассмотренные здесь компоненты коммуникативной и семиотической концепции в музыкознании конца 1960 — начала 1980-х годов во многом позволяют восстановить стратегию социального самоутверждения этих направлений. Аналогии между методологическими установками МТСШ и принципами ее социализации неоднократно привлекали интерес исследователей. Так, Б. М. Гаспаров проинтерпретировал базовые элементы отечественной структурно-семиотической парадигмы 1960-х годов — стремление к абсолютному синтезу, тотальному соотнесению друг с другом всех элементов описываемой структуры, герметическое «закупоривание» предмета исследования, сознательное отвлечение от его «эмпирических» свойств — в качестве целенаправленного создания модели «семиотической утопии», направленной на утверждение «имманентного» характера самой школы, ее внеположенности по отношению к окружающему ее культурному (в том числе идеологическому) контексту [7, с. 64–69].

Инспирации этой стратегии можно, несомненно, обнаружить и в деятельности советских теоретиков музыки — в частности, настойчивые попытки ухода в условную, целенаправленно сконструированную реальность. Такой результат достигался посредством целого комплекса редукций, допускаемых ими в отношении

изучаемого материала: ограничения его временного и стилистического диапазона, ограничения круга музыкальных знаков отдельными, наиболее универсальными выразительными приемами, ограничения истоков их выразительности психофизиологическими паттернами человека и универсальными нормами речеобразования, стабильными для разных культур и эпох и, наконец, ограничения круга аудитории лишь профессионально подготовленными слушателями. В своих работах музыковеды единодушно утверждали универсальные стандарты академической музыкальной культуры и «адекватного» (= профессионального) восприятия музыки, последовательно игнорируя реальное разнообразие слушательской аудитории и ее слухового опыта. Подобное замыкание в исследовательских интересах должно было в значительной мере способствовать преодолению «проницаемости» самого музыковедческого дискурса для официальной идеологии.

В то же время, учитывая то, что в исследовательских работах, как правило, не уточнялось прямо, о каком именно слушателе идет речь (в плане его конкретных культурно-исторических характеристик), исследовательская позиция музыковедов внешне выглядела вполне политически лояльной. Создаваемая ими модель «адекватного» восприятия музыки явно соответствовала официальному имиджу советской публики, важным атрибутом которого была высокая культурная компетентность (понимаемая, прежде всего, как любовь к классике). В результате научная концепция, продвигаемая теоретиками музыки, легко вписывалась в тренд официальной культурной политики.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Мазель Л. А.* Музыкознание и достижения других наук //Советская музыка, № 4. 1974. С. 24–35.
2. *Денисов А. В.* Музыкальный язык: структура и функции. СПб.: Наука, 2003. 207 с.
3. *Моль А.* Социодинамика культуры. М.: Прогресс, 1973. 406 с.
4. *Живов В. М.* Московско-тартуская семиотика: ее достижения и ограничения //Новое литературное обозрение, № 98. 2009. С. 11–26.
5. *Лотман Ю. М.* Литературоведение должно стать наукой //Вопросы литературы, № 1. 1967. С. 90–100.
6. *Серебряный С. Д.* «Тартуские школы» 1966–1967 годов (заметки маргинала) //Московско-тартуская семиотическая школа. История, воспоминания, размышления. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 122–132.
7. *Гаспаров Б. М.* Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен //Московско-тартуская семиотическая школа. История, воспоминания, размышления. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 57–69.
8. *Власова Е. С.* 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Классика–XXI, 2010. 456 с.
9. *Мазель Л. А.* О двух важных принципах художественного воздействия музыки //Советская музыка, № 3. 1964. С. 47–54.

10. *Мазель Л. А.* Эстетика и анализ //Советская музыка, № 12. 1966. С. 20–30.
11. *Медушевский В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.
12. *Моль А.* Теория информации и эстетическое восприятие. М.: Мир, 1966. 351 с.
13. *Арановский М. Г.* Пятнадцатая симфония Д. Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики //Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. Л.: Музыка, 1977. С. 55–94.
14. *Кон Ю. Г.* К вопросу о понятии «музыкальный язык» //От Люлли до наших дней. Сб. статей. М.: Музыка, 1967. С. 93–104.
15. *Орлов Г. А.* Семантика музыки //Проблемы музыкальной науки. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1973. С. 434–479.
16. *Барсова И. А.* Специфика языка музыки в создании художественной картины мира //Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения /1984. Л.: Наука, 1986. С. 99–116.
17. *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 383 с.
18. *Арановский М. Г.* Мышление, язык, семантика //Проблемы музыкального мышления. Сб. статей. М.: Музыка, 1974. С. 90–128.
19. *Медушевский В. В.* К теории коммуникативной функции //Советская музыка, № 1. 1975. С. 21–27.
20. *Холопова В. Н.* О прототипах функций музыкальной формы //Проблемы музыкальной науки. Сб. статей. Вып. 4. М.: Советский композитор, 1979. С. 4–22.
21. *Лотман Ю. М.* Динамическая модель семиотической системы //Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн: Александра, 1992. С. 90–101.
22. *Медушевский В. В.* О содержании понятия «адекватное восприятие» //Восприятие музыки. Сб. статей. М.: Музыка, 1980. С. 141–155.

УДК 786.; 372.878

В. А. Шекалов

К ВОПРОСУ О ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ЦЕЛИ ИНВЕНЦИЙ И. С. БАХА

Говорить о роли двухголосных инвенций И. С. Баха в фортепианной педагогике излишне. Наряду с так называемыми «маленькими прелюдиями» они составляют непременную и почти обязательную часть репертуара ДМШ, уступая затем место его же симфониям (которые чаще называют трехголосными инвенциями), частям сюит, наконец, отдельным Прелюдиям и фугам Хорошо темперированного клавира. Изучаются они и в фортепианных классах Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. За пределами ДМШ — в музыкальных училищах, вузах, тем более на концертной эстраде — их играют нечасто; но существует множество полных записей этого цикла — на клавесине, клавикорде, фортепиано, в переложениях для разных ансамблей (сайт bach-cantatas.com приводит данные о 123 полных записях; первая была сделана в 1938 году русским пианистом Александром Боровским).

Еще более обширна библиография работ, в которых Инвенции И. С. Баха рассматриваются с самых различных сторон. Поэтому оговорим, что вопросы, многократно дискутировавшиеся разными авторами — вопросы инструментальной предназначенности, структуры инвенций, их символические трактовки — мы опускаем. Нас будет интересовать в первую очередь выяснение педагогического замысла, педагогической цели Баха.

Эта задача, как и название статьи, могут показаться странными. Ведь Бах сам сформулировал свою педагогическую цель в широко известном развернутом заголовке, который воспроизводится во многих изданиях (см. рис. 1). Но, поскольку речь идет о немецких текстах, нам придется коснуться проблем перевода и трактовки некоторых терминов.

Баховский заголовок

На титульном листе чистового автографа 1723 года Бах написал:

Auffrichtige Anleitung,

Wormit denen Liebhabern des *Clavires*, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deütliche Art gezeiget wird, nicht alleine (1) mit 2 Stimen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren *progreßen* auch (2) mit dreyen *obligaten Partien* richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute *inventiones* nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine *cantable* Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starcken Vorschmack von der *Composition* zu überkommen.

Verfertiget
Anno Christi 1723
von Joh: Seb: Bach.
Hochfürstlich Anhalt-Cöthenischen Capellmeister [1]

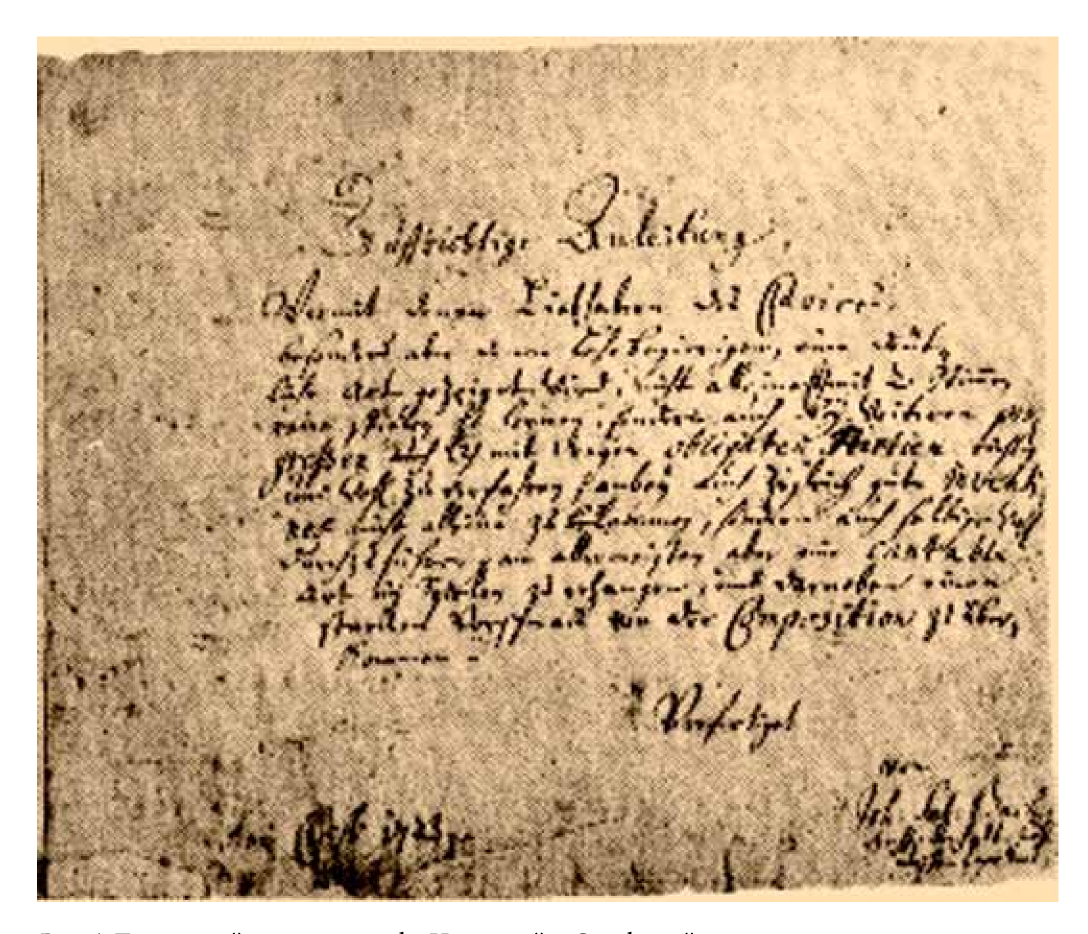


Рис. 1. Титульный лист автографа Инвенций и Симфоний.

Приведем четыре перевода этого текста. Первые два принадлежат Н. А. Копчевскому, редактору многих изданий старинной музыки и автору публикаций о ней:

1.«Подлинное руководство, в котором любителям клавира и, в особенности, жаждущим учения предлагается ясный способ, как можно не только научиться играть на два голоса, но при дальнейшем прогрессе правильно и красиво обращаться и с тремя облигатными голосами, при сем же не только знакомиться с хорошими инвенциями, но и прилично их разрабатывать; а главным образом — добиться певучей манеры в игре и вместе с тем получить сильное предрасположение к сочинительству...» [2, с. 6.]

2. «Откровенное наставление, показывающее любителям клавира правильный способ научиться играть чисто с двумя голосами, а также составлять хорошие инвенции и искусно развивать их, но более всего добиваться певучести в исполнении и приобрести вкус к самостоятельной композиции» [3, с. 105].

3. Третий перевод опубликован в книге исследователей баховского творчества А. П. Милки и Т. В. Шабалиной: «Искреннее наставление, / Посредством которого любителям *Claviera*, / особенно стремящимся к обучению, указывается / ясный способ не только (1) научиться чисто / играть на 2 голоса, но и при дальнейших progreβen — (2) правильно и хорошо управляться с тремя *obligaten Partien* [облигатными голосами] / и в то же время не только достигать хороших *inventio/nes,* но и хорошо их проводить, и при этом приобрести / манеру *cantable* в игре и вместе с тем — вкус к / *Composition...*» [4, с. 101].

4. Четвертый перевод сделан клавесинистом и искусствоведом А. Майкапаром: «Искреннее руководство, в котором любителям клавира, особенно тем, кто стремится учиться, показан ясный способ, во-первых, научиться чисто играть двухголосие и, во-вторых, при дальнейшем совершенствовании правильно и хорошо обращаться с тремя обязательными голосами, при этом научиться не только придумывать хорошие темы, но и правильно их разрабатывать; главное же — выработать певучую манеру игры и приобрести вкус к композиции» [5].

Странное сокращение целой фразы о трехголосии во втором переводе — скорее всего, редакторская или типографская небрежность. Но обращают на себя внимание, и явные трудности с трактовкой оборотов *zu bekommen* и *durchzuführen:* что же делать с инвенциями — «знакомиться» и «разрабатывать» (1), «составлять» и «развивать» (2), или «достигать» и «проводить» (3)? Также интересен перевод термина «инвенции» как «темы», которые нужно «придумывать» и «разрабатывать» (4).

Но нам важно, в связи с темой статьи, не разрешать споры между переводчиками (предоставляем это право любознательному читателю), а показать сложность проблем перевода. Несомненным в баховском заголовке является указание на педагогическую *полифункциональность* цикла: здесь соединены задачи и обучения исполнению полифонии, и развития композиторского мышления, и достижения определенной манеры игры.

Свидетельство И. Н. Форкеля

Не менее известно и свидетельство о возникновении инвенций, содержащееся в 7-й главе монографии И. Н. Форкеля [6]. Все пишущие о педагогике Баха непременно цитируют абзац о том, как Бах обучал игре на клавире. На рис. 2 воспроизведен оригинал этого абзаца.

Поскольку в нашей стране монография Форкеля издана в двух переводах, Е. Сазоновой и В. Ерохина, процитируем фрагменты обоих переводов этого абзаца. Отметим, что переводчики столкнулись здесь с рядом специфических сложностей, связанных с многозначностью используемых Форкелем терминов; поэтому в тех местах, которые нас интересуют, приведем эти термины также в оригинале.

Перевод Е. Сазоновой. «...Первое, что он при этом делал, — это учил *своему особому туше* [*eigene Art des Anschlags*] <...>. С этой целью его ученики в течение многих месяцев должны были играть только *отдельные упражнения [einzelne Sätze] (1)*

Ich will zuerst etwas über seinen Unterricht im Spielen sagen. Das erste, was er hierbey that, war, seine Schüler die ihm eigene Art des Anschlags, von welcher schon geredet worden ist, zu lehren. Zu diesem Behuf mußten sie mehrere Monathe hindurch nichts als einzelne Sätze für alle Finger beyder Hände, mit steter Rücksicht auf diesen deutlichen und saubern Anschlag, üben. Unter einigen Monathen konnte keiner von diesen Uebungen loskommen, und seiner Ueberzeugung nach hätten sie wenigstens 6 bis 12 Monathe lang fortgesetzt werden müssen. Fand sich aber, daß irgend einem derselben nach einigen Monathen die Geduld ausgehen wollte, so war er so gefällig, kleine zusammenhängende Stücke vorzuschreiben, worin jene Uebungssätze in Verbindung gebracht waren. Von dieser Art sind die 6 kleinen Präludien für Anfänger, und noch mehr die 15 zweystimmigen Inventionen. Beyde schrieb er in den Stunden des Unterrichts selbst nieder, und nahm dabey bloß auf das gegenwärtige Bedürfniß des Schülers Rücksicht. In der Folge hat er sie aber in schöne, ausdrucksvolle kleine Kunstwerke umgeschaffen. Mit dieser Fingerübung entweder in einzelnen Sätzen oder in den dazu eingerichteten kleinen Stücken, war die Uebung aller Manieren in beyden Händen verbunden.

Рис. 2. Фрагмент монографии И. Н. Форкеля

для всех пальцев обеих рук и при этом постоянно следить за *четкостью и чистотой удара [deutlichen und saubern Anschlag]*. Никто не освобождался от подобных *занятий [Uebungen] (2)*, и, по убеждению Баха, их нужно было продолжать по крайней мере от шести до двенадцати месяцев. Если же у кого-либо из учеников за это время истощалось терпение, то Бах был настолько любезен, что сочинял небольшие пьесы, где *эти упражнения [jene Uebungsätze] (3)* были соединены вместе. Такой характер носят шесть маленьких прелюдий для начинающих и в еще большей степени — пятнадцать двухголосных инвенций. И те и другие он написал прямо во время занятий, выполняя лишь просьбу своего ученика.<...> С такой *тренировкой пальцев [Fingerübung] (4)* при помощи либо отдельных *упражнений [Sätzen] (5)*, либо специально написанных пьес было связано *разучивание [Uebung] (6)* любых “манер” [*Manieren*] в обеих руках» [7, с. 63–64].

Перевод В. Ерохина: «...Первым делом он старался передать ученику *свою манеру артикуляции [eigene Art des Anschlags]* <...>: ученик должен был на протяжении нескольких месяцев играть одни лишь *разрозненные упражнения [einzelne Sätze] (1)* для всех пальцев обеих рук и при этом постоянно следить за *отчетливостью и чистотой звукоизвлечения* [*deutlichen und saubern Anschlag*]. Никто не освобождался от *этих упражнений [Uebungen] (2);* по убеждению учителя, их нужно было продолжать по меньшей мере от 6 до 12 месяцев. Если же у кого-либо из учеников иссякало терпение, Бах шел на уступки: он давал ученику небольшие связные пьесы, в которых *те же упражнения [jene Uebungsätze] (3)* были соединены воедино. К пьесам такого рода принадлежат 6 маленьких прелюдий

для начинающих и — в еще большей мере — 15 двухголосных инвенций. И те, и другие он написал прямо во время занятий; внимание его было при этом всецело сосредоточено на сиюминутных потребностях ученика.<...>. При *разучивании этого учебного материала [Mit dieser Fingerübung] (4)* — будь то разрозненные *упражнения [Sätzen] (5)* или небольшие связные пьесы — ученики *осваивали [Uebung] (6)* и всевозможные манеры (исполняемые как правой рукой, так и левой)» [8, с. 39–40].

Оба перевода, при всем их различии, свидетельствуют, что инвенции родились из неких **упражнений**, направленных на обучение непосредственно игре на клавире. При анализе и сопоставлении двух текстов, баховского и форкелевского, а также их переводов, возникает ряд вопросов.

Во-первых, длительное, до года, выдерживание на упражнениях выглядит както уж очень схоластично и совершенно не соответствует баховскому же методу обучения композиции. Тот же Форкель говорит, что «Бах начинал занятия [композицией — ВШ] не с сухих, ни к чему не ведущих контрапунктических упражнений *[Contrapuncten],* как в то время привыкли учить другие педагоги; еще в меньшей степени он заставлял своих учеников заниматься вычислениями соотношений тонов, что, по его мнению, необходимо было знать теоретикам или инструментальным мастерам. Он сразу же приступал к чистому четырехголосному генерал-басу и очень строго следил за проведением голосов, так как таким образом можно получить представление о точном гармоническом последовании» [7, с. 65].

Во-вторых, чему же учил Бах — туше или артикуляции? У Форкеля сказано: «*eigene Art des Anschlags*». *Anschlag* переводится как «удар» или, в музыке, «туше», как и переводит Сазонова. Артикуляция — «способ исполнения на инструменте или голосом последовательности звуков; определяется слитностью или расчлененностью последних» [9, стлб. 229], поэтому перевод Ерохина в данном случае неточен. Можно перевести словосочетание «*eigene Art des Anschlags*», в соответствии с контекстом, как «собственная манера звукоизвлечения». (Эту манеру, подробно описанную Форкелем [7, с. 25–27], мы в данной статьи не рассматриваем; см. ее оценку Н. Копчевским [7, с

В-третьих, какими же *упражнениями* Бах мучил своих учеников в течение чуть ли не года?

Здесь перед переводчиками этого абзаца встала почти невыполнимая задача. Слово «упражнение» в русском языке имеет два значение — «упражнение» как некий жанр и как процесс занятий. Этим словом им пришлось переводить разные существительные, использованные Форкелем. Слово, которое оба переводчика трактуют как «упражнение» (1), в оригинале Форкеля — «*Satz*» *(«einzelne Sätze für alle Finger...»)*. «*Satz*» переводится как «предложение», «слова», «изречение», «тезис», «положение», «научный закон», «норма», в музыке м. б.— «часть», «пассаж». «Упражнения» в вариантах перевода нет! В немецком языке это значение имеет слово *Übung,* которое, однако, не всегда можно перевести прямолинейно. (Всем, очевидно, известны проблемы с переводом названия «Clavierübung» Баха.)

Это слово Форкель использует в тех случаях, когда говорит о *процессе* занятий, *процессе* упражнения (2, 6). Сазонова переводит в данном случае это слово как *занятия*, *разучивание,* Ерохин — глаголом *осваивали (6)*. Наряду со словами *Satz* и *Übung (Uebung)* Форкель использует также *Uebungsätze и Fingerübung.* Таким образом, слово *Satz* в этом контексте следует понимать как некое относительно законченное музыкальное построение, музыкальную фразу или предложение, *Übung (Uebung)* — процесс упражнения, тренировки чего-либо, *Uebungsätze* — то же построение, фраза, предназначенная для этого процесса, *Fingerübung* — процесс упражнения, тренировки пальцев, то, что мы сегодня называем работой над развитием мелкой (пальцевой) техники. Как мы видим, этой «прозаической» цели служили, как свидетельствует Форкель, не только отдельные *Sätzen* и украшения (*Manieren*), примеры которых вписаны Бахом в «Клавирную книжечку Вильгельма Фридемана Баха», но и Инвенции!

В чем же упражнялись ученики Баха?

Но что же это были за *Sätze* (как не переводи это слово)? Можем ли мы хотя бы приблизительно представить себе, какой музыкальный материал служил основой занятий Баха с начинающими, какие «упражнения» объединялись затем в маленьких прелюдиях и инвенциях?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, вспомним о роли упражнений в клавирной педагогике. Это вопрос подробно исследован в диссертации Е. Е. Куликовой. Она показывает, в частности, что во многих старинных трактатах, начиная с трактата Томаса де Санкта Мария (1565), «систематизированы все известные орнаментальные формулы и технические фигурации того времени» [10]. Такие упражнения содержатся и в трактате Ф. Куперена «Искусство игры на клавесине» (1716) [11; 12], который, можно предположить, был известен И. С. Баху. Куперен назвал этот раздел «Эволюции, или маленькие упражнения для развития рук» («Évolutions, ou petits exercices pour former les mains»). Приведем некоторые из них (полностью см. [11, p. 28–34; 12, с. 22–27].

Как мы видим, они основаны на простых фактурно-интонационных и одновременно аппликатурных формулах и построены по линии постепенного расширения диапазона — от терции до октавы в восходящем и нисходящем движении. При этом они в основном представляют собой пусть простые, но законченные музыкальные предложения или периоды, имеющие полные (а иногда и половинные) кадансы, т. е. вполне соответствуют немецкому *Sätzen.*

Далее идут упражнения на терции и трели, а затем упражнения для левой руки. Приводим только первое и последнее из них (рис. 4.1, 4.2.)

Для левой руки даются более разнообразные и развернутые фигурации, включающие арпеджио. Здесь еще более видно отличие «эволюций» Куперена от традиционных упражнений: это уже почти одноголосная пьеса. Если Бах давал упражнения (Sätzen) такого типа, то его система преподавания становится более понятной.



Рис. 3. Упражнения Куперена



Рис. 4.1. Ф. Куперен. Упражнения для левой руки. Ход на терции для левой руки (название Ф. Куперена)



Рис. 4.2. Ход на септимы

О порядке изучения инвенций

Еще одно качество упражнений Куперена — постепенное, последовательное усложнение задач. Это один из основных принципов дидактики. Но если с такой точки зрения рассмотреть общепринятую версию автографа Инвенций 1723 года, то сразу бросается в глаза отсутствие этой постепенности: C-dur'ная и c-moll'ная инвенции находятся на разных, далеко отстоящих друг от друга уровнях сложности и с композиционной, и с технической, и с фразировочной сторон.

Но обратимся к некоторым рукописям Инвенций (на сайте Bach-digital.de приведены сведения о тридцати трех манускриптах). Основными дошедшими до нас источниками являются три: 1) «Клавирная книжечка В. Ф. Баха», начатая в 1720 г. (хранится в библиотеке музыкальной школы Йельского университета в США), 2) баховский чистовой автограф 1723 г. (музыкальный отдел Публичной научной библиотеке Берлина, № P 610) и 3) рукопись, хранящаяся там же (под № P 219). Т. В. Шабалина доказала именно такую последовательность их возникновения; в работе 1999 года она определяла изготовителя последнего манускрипта как т. н. Анонимуса 5 [13]. Современный сайт bach-digital.de уточняет дату создания — около 1724 года, и называет имя копииста — Бернхард Христиан Кайзер (Kayser, Bernhard Christian 1705–1758) [14]. Эти рукописи существенно отличаются. Сейчас нас будут интересовать не текстовые разночтения, а только компоновки цикла.

1. В «Клавирной книжечке В. Ф. Баха» на с. 75–104 расположены двухголосные Преамбулы, затем, после ряда других пьес, со страницы 119 до конца — трехголосные Фантазии. Сейчас считается, что и те и другие в большинстве своем *переписывались* в конце 1722 года самим Иоганном Себастьяном и Вильгельмом Фридеманом с более раннего несохранившегося источника [15]. Порядок тональностей Преамбул и Фантазий одинаков: C-d-e-F-G-a-h-B-A-g-f-E-Es-D-c, т. е. вверх по тональностям, трезвучия которых строятся на ступенях до мажора (первой степени родства), затем вниз по тональностям второй степени родства (лист с последней Фантазией не сохранился). Ряд Преамбул записан почерком Вильгельма Фридемана, что даже дало повод для споров по поводу авторства [см. 13]; другое мнение состоит в том, что Бах учил своего сына при переписывании располагать пьесы на развороте [15].

2. В чистовом автографе 1723 года Преамбулы переименованы в Инвенции, Фантазии в Симфонии (Sinfonia), за 15-ю Инвенциями следуют 15 Симфоний. Порядок следования тональностей C-c-D-d-Es-E-e-F-f-G-g-A-f-B-h, т. е. восходящий, приближенный к порядку созданного к тому времени первого тома Хорошо темперированного клавира, но без «трудных» тональностей.

3. В копии P 219 пьесы объединены по парам: инвенция — симфония в той же тональности, по аналогии с циклом прелюдия — фуга. Но тональный порядок расположения возвращает к «Клавирной книжечке В. Ф. Баха»! Шабалина доказывает, что эта копия сделана с чистового автографа. Почему тогда такие изменения? Кайзер начал учиться у Баха в Кётене в 1720 году, затем последовал за ним в Лейпциг, учился там в университете, видимо, некоторое время исполнял обязанности личного секретаря Баха, изготовил больше копий баховских произведений,

чем Анна Магдалена. Так что его рукописи можно доверять, Бах наверняка знал о ней и, может быть, даже инициировал ее появление.

Если мы рассмотрим теперь Инвенции (Преамбулы) в порядке «Клавирной книжечки В. Ф. Баха» и копии Кайзера, то вопрос постепенного усложнения отпадает, все встанет на свои места, и обнаруживается удивительная педагогическая логика и с композиторской, и с чисто технической, пальцевой, фактурной, фразировочной точек зрения. Вначале идут относительно несложные пьесы в «легких» тональностях с малым числом знаков. Первая инвенция, C-dur, обычно первой и попадает в репертуар учащихся (порой уже во втором классе). Насколько инвенции второй, «нисходящей» половины, интонационно сложнее первой! Самая сложная композиционно, c-moll, не случайно замыкает цикл: в первой ее половине каждые два такта появляется новая тема (что для Баха вообще большая редкость). И в ДМШ она звучит нечасто.

Позволю себе рассмотреть инвенции *в этом порядке* с чисто фактурно-формульной, как бы мы сказали, «технической» точки зрения.

1: C-dur — восходящие и нисходящие тетрахорды (почти по Куперену) в сочетании с ломаными терциями, в основном 4-х пальцевая позиция, почти без подкладывания 1 пальца. Восьмые движутся также поступенно, в основном по тетрахорду.

2: d-moll — расширение позиции до гексахорда (также почти по Куперену), со скачками (раскрытием руки, растяжением) до септимы, трель, элементы гаммы. Восьмые движутся по разложенному аккорду.

3: e-moll — то же плюс большее количество украшений, более сложные интонационные и аппликатурные рисунки.

4: F-dur — соединение нон легатных скачков восьмыми и поступенного движения шестнадцатыми, смена узкого и широкого движения, вращение, независимая артикуляция в каждом голосе.

5: G-dur (жига) — разложенные короткие трезвучия в разном сочетании с поступенным движением, трели.

6: a-moll — короткие и ломаные арпеджио (преимущественно квартсекстаккорды и септаккорды), синкопы.

7: h-moll — сложные интонационно, топографически, аппликатурно фигурации с широким использованием черных клавиш, скачки, переносы, независимость движений левой и правой.

8: B-dur — овладение ритмической фигурой (32-е с опорой на 3-ю; ср. с Прелюдией g-moll ХТК I), сочетание узкого и широкого положения пальцев (собирание — раскрывание пальцев), использование 1-го пальца на черных клавишах, сложная артикуляция, канон в конце.

9.: A-dur (жига) — одна из самых сложных чисто технически: сочетание обильных украшений, узкого и широкого расположения, игры на «черных» клавишах, артикуляция (единственные лиги в Преамбулах в «Клавирной книжечке В. Ф. Бах»).

10, 11: g-moll, f-moll — идут по нарастающей с точки зрения сложности, широты и гибкости интонационной линии, сочетания и смены разных видов мелодического движения; очень трудны с точки зрения гибкой фразировки.

12: E-dur — выписанное tempo rubato в старинном понимании, антиципированный мордент (часто встречающаяся у Баха фигура — ср. фуги c-moll ХТК I, C-dur ХТК II), модуляции в «трудные» тональности.

13: Es-dur — сложные фигурации с широким использованием 1-го пальца на черных клавишах.

14: D-dur — некое облечение перед заключительной, с тонкими штрихами, трели в обеих руках.

15: c-moll — обилие разного материала; завершает линию инвенций в минорных бемольных тональностях, вбирает в себя многое из всего, что было раньше.

Увеличение фактурной, технической сложности сопрягается с увеличением сложности содержательно-интонационной, т. е. фразировочной. Чем сложнее интонация, тем труднее ее адекватно, т. е. выразительно, передать.

О cantable Art

Но возникает еще один вопрос: как игра *Sätzen,* при которой нужно следить за «*четкостью* и чистотой удара» (Сазонова) или «*отчетливостью* и чистотой звукоизвлечения» (Ерохин), должна была в исполнении инвенций привести к *cantable Art,* о чем пишет Бах? Сама манера звукоизвлечения Баха, которую подробно описывает Форкель, «вызывает высшую *четкость* при извлечении отдельных звуков, вследствие чего исполняемый пассаж звучит блестяще, округленно, подобно тому, как если бы каждый звук был жемчужиной» (пер. Сазоновой, с. 29). Четкость, тем более т. н. «жемчужная игра» (*jeu perle*) и певучесть, кантабильность — разные качества. Да и вряд ли найдется исполнитель, который будет играть все инвенции *cantabile* в современном понимании этого слова.

Что же означало в баховское время выражение *cantable Art im Spielen*? Обычно это словосочетание переводят и трактуют как кантабильную, т. е. певучую, легатную манеру игры. Но этот термин или близкие ему использовали и другие немецкие музыканты того времени, в т. ч. по отношению к композиции. Форкель в главе о Бахе как *композиторе* неоднократно подчеркивает, что «отдельные голоса приобретали у него <...> полнейшую свободу, текучесть и напевность *[freyen, flieβenden Gesang]* » [8, с. 29; 6, s. 26]. Слова, употребляемые Форкелем для характеристики баховских мелодий, в том числе средних голосов — *sangbar* и производное от него существительное *Singbarkeit* [6, S.30] — можно переводить как «напевный» («напевность»), «певучий» («певучесть»), но основной перевод — «пригодный (пригодность) для пения».

Ванда Ландовская, проанализировав различные источники того времени, пришла к выводу, что *cantable Art* «и в композиции, и в интерпретации — это правильный способ выявить независимость и красоту мелодии, ее выразительность, причем выразительность, контролируемую духом. *Это было искусство фразировки* [разр. моя — ВШ] и выделения голосов — каждого в отдельности или всех вместе»

[16, с. 161–162]. Таким образом, баховское заглавие выделяет в качестве одной из главных педагогических целей инвенций — обучение ***искусству фразировки, произношения,*** сначала в двух, потом в трехголосии. Форкель также немало говорит о параллелях между игрой и речью и сравнивает звукоизвлечение (*Anschlag)* исполнителя с произнесением (*Aussprache)* в речи, в декламации. [6, s. 11–12]. А раз так, то ясно, что не может идти речь о сплошном legato, с которым обычно ассоциируется cantabile. На это обратил внимание еще Н. Копчевский: «Следует предостеречь от одностороннего понимания слова *кантабильность.* Его нельзя понимать как требование игры сплошь legato от начала до конца. В соответствии с практикой того времени и жанрами (а также приемами исполнения на различных инструментах), с которыми то или иное клавирное произведение имеет родственную связь, кантабильность подразумевает *расчлененное, богато и разнообразно артикулированное исполнение»* [3, с. 105; разр. моя — ВШ].

Некоторые выводы

Таким образом, мы попытались доказать, что

1) «упражнения» (*Sätzen*), на материале которых Бах обучал учеников от полугода до года, представляли собой относительно законченные и разнообразные мелодические построения;

2) цикл Инвенций, написанных на основе этих Sätzen, создан, в частности, для того, чтобы ученики, обучаясь игре на клавире, овладевали правильным, выразительным и технически свободным ***произношением*** мелодий, проходящих одновременно в разных голосах, причем овладевали *последовательно*, начиная с основных интонационно-фактурных и аппликатурных формул, оборотов и заканчивая развернутым мелодическим высказыванием;

3) эта последовательность реализована в первоначальном порядке расположения Преамбул в «Клавирной книжечке В. Ф. Баха» , и на эту последовательность целесообразно ориентироваться при изучении Инвенций в классе фортепиано.

Взгляд, который мы представили в данной статье, безусловно, дискуссионен, т. к. обращает внимание лишь на *часть* задач, которые решают Инвенции. Нам важно подчеркнуть, что Бах в этом цикле предстает, помимо прочего, и как великий учитель *игры на клавире*, усилия которого направлены на одновременное развитие как того, что мы называем техникой игры, так и музыкальности ученика, понимания мотивной структуры, умения произносить, говорить и петь на инструменте. При этом все эти задачи решаются комплексно на высочайшем художественном материале. Вряд ли в мировом клавирно-фортепианном репертуаре есть произведения, которые равнялись бы им в этом отношении. Даже среди произведений Баха цикл Инвенций и Симфоний выделяется чистотой, единством стиля, интонационным богатством, лаконизмом и абсолютной законченностью. В учебном же репертуаре они незаменимы.

ЛИТЕРАТУРА

1. [И. С. Бах. Титульный лист Инвенций и Симфоний]. URL: http://www.bach-cantatas.com/Ref/AuffrichtigeAnleitung.pdf (дата обращения 1.11.2014).
2. *Копчевский Н.* Инвенции И. С. Баха // И. С. Бах. Инвенции (двухголосные и трехголосные) для фортепиано. Редакция Ф. Бузони. М.: Музыка, 1966. С. 6–9.
3. *Копчевский Н.* Иоганн Себастьян Бах (исторические свидетельства и аналитические данные об исполнительских и педагогических принципах) // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 1 / Ред. — составитель В. А. Натансон. М.: Музыка, 1979. С. 85–106.
4. *Милка А. П., Шабалина Т.* В. Занимательная бахиана (выпуск 1): Об Иоганне Себастьяне, Анне Магдалене и некоторых занятных недоразумениях. Изд. 2-е. СПб.: «Композитор», 2001. 208 с.
5. *Майкапар А.* Инвенции и симфонии // Искусство. 2007. № 16. URL: maykapar.ru/articles/art01_5.shtml
6. *Forkel J. N.* Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst. — Leipzig: Hoffmeister und Kühnel (Bureeau de Musique), 1802. 81 S. URL: http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/55/IMSLP68208-PMLP137718-Forkel____berJSBachsLeben_KunstUndKunstwerke.pdf (дата обращения 1.08.2014).
7. *Форкель И. Н.* О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха / Пер. с немецкого Е. Сазоновой; редакция, послесловие и комментарии Н. Копчевского. М.: Музыка, 1974. 168 с.
8. *Форкель И. Н.* О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха / Пер. с немецкого В. Ерохина; комментарии и послесловие Н. Копчевского. М.: Музыка, 1987. 112 с.
9. *Баренбойм Л. А.* Артикуляция // Музыкальная энциклопедия. Т. 1. М., 1973. С. 229–230.
10. *Куликова Е. Е.* Фортепианное упражнение как жанр и как метод технического развития пианиста. Дис. на соиск. ... канд. искусствоведения. СПб.: СПб. консерватория, 2010. Приложение 1.
11. *Couperin F.* L'art de touché de clavesin. Paris, 1716. 70 p. URL: http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/06/IMSLP03779-ArtToucherCouperin.pdf (дата обращения 01.09.2014)
12. *Куперен Ф.* Искусство игры на клавесине /Пер. С. А. Серовой-Хортик; составление, редакция перевода Д. М. Серова; очерк о Куперене, комментарии и общая ред. Я. М. Мильштейна <...>. М.: Музыка,1973. 152 с.
13. *Шабалина Т. В.* Рукописи И. С. Баха: ключи к тайнам творчества. СПб.: Изд-во «Логос», 1999. 438 с.
14. http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001125 (дата обращения 10.10.2014)
15. Two-Part Inventions BWV 772–786. Three-Part Inventions BWV 787–801/ Provenans. URL: http://www.bach-cantatas.com/Ref/BWV772–801-Ref.htm (дата обращения 11.11.2014)
16. Ванда Ландовска о музыке / пер. А. Майкапара. М.: Радуга, 1991. 437 с.

МЕНЕДЖМЕНТ И ПРАВО В ИСКУССТВЕ

УДК 316.6

Е. Э. Дробышева

ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОРГАНИЗАЦИИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ СФЕРЕ: ПЕРСПЕКТИВЫ МЕТОДИКИ ДОРОЖНОГО КАРТИРОВАНИЯ

Современная культура оценивается специалистами как существенно зависящая от своей индустриальной составляющей. Подобно прочим сферам социальной жизни, культура включена в пространство актуальных управленческих парадигм, среди которых все более заметную роль играет стратегический менеджмент. Технологические и дорожные карты становятся неотъемлемой частью производства культурного продукта, а словарь современного руководителя учреждения сферы культуры и искусства неизбежно расширяется за счет включения в него терминов из области теории управления, маркетинга, PR, HR и логистики.

Досуговая сфера, как и все прочие области социально-культурной жизни, переживает сегодня существенные трансформации. Как отмечает В. Е. Новаторов, «с развитием рыночных отношений культурно-досуговая деятельность вплотную приблизилась к маркетинговым технологиям, в основании которых лежит проблема поиска и удовлетворения потребностей отдельных граждан или социальных групп. Сама же культурно-досуговая деятельность постепенно трансформируется в *индустрию досуга*» [12]. Технологизация социокультурных процессов, преобладание проективного мышления над спонтанностью творчества стали основой поисков инновационных методов в менеджменте данной сферы деятельности.

Сам термин «инновации» был предложен австрийским экономистом Джозефом Шумпетером (*Joseph Schumpeter*), который определил его как коммерциализацию всех новых комбинаций, основанных на:

- применении новых материалов и компонентов;
- введении новых процессов;
- открытии новых рынков;
- введении новых организационных форм (так называемых управленческих инноваций).

Согласно данному определению, инновации — это одновременное проявление двух миров, а именно мира техники и мира бизнеса. Когда изменение происходит только на уровне технологии, Шумпетер называет его изобретением. И только

тогда, когда к изменениям подключается бизнес, они становятся инновациями. Таким образом, инновации, как коммерциализация чего-то нового, могут быть: новой технологией (*Technology*); новым приложением в форме новых товаров, услуг или процессов (*Application*); новым рынком или рыночным сегментом (*Market*); новой организационной формой или новым подходом к менеджменту, а также комбинацией двух или более составляющих (*Organization*) [6].

Креативность или творческое мышление, — одно из главных условий успеха в создании инновационных продуктов и услуг. Определение этого термина зависит от контекста его употребления: в искусстве и литературе, производстве и бизнесе оно имеет разное значение. Креати вность ассоциируется одновременно и с вдохновением как своего рода даром, и с использованием определенных методов и технологий. По определению Альберта Сент Дьорди, «творческое мышление состоит в том, чтобы посмотреть на то, что видят все, и подумать о том, о чем не подумал никто» [Цит. по 9].

В последнее время многие учёные и экономисты взяли на вооружение такие методы, как technology foresight (технологический Форсайт) [13], Mind maps (интеллект-карты) [10] и technology roadmapping (построение технологических дорожных карт).

В данной статье нас будут интересовать особенности применения методики «дорожного картирования» в социально-культурных проектах.

Для начала остановимся подробнее на понятии «дорожная карта». «Дорожная карта — это наглядное представление пошагового сценария развития определенного объекта — отдельного продукта, класса продуктов, некоторой технологии, группы смежных технологий, бизнеса, компании, объединяющей несколько бизнес-единиц, целой отрасли, индустрии и даже плана достижения политических, социальных и т. п. целей» [8].

Дорожное картирование объединяет концептуальное в*и*дение объекта, стратегию и план его развития, позволяют просматривать вероятные сценарии деятельности и контекстную среду. Данный метод стратегического менеджмента опирается на сбор экспертной информации о специфике отрасли, проектируемом продукте и технологических особенностях, применяемых в данной области. Как правило, дорожные карты нацелены на информационную поддержку процесса принятия управленческих решений. Выделяют два типа дорожных карт: *локальные*, сфокусированные на проблемах объекта и *масштабные, междисциплинарные*, сориентированные на инновационное развитие объекта.

В зависимости от объекта дорожного картирования различаются:

- *продуктовые дорожные карты* — сценарии развития продукта или продуктовой линейки во времени;
- *технологические дорожные карты* — сценарии развития технологий, технологического сектора;
- *отраслевые*е (рыночные, промышленные) дорожные карты — сценарии развития отрасли, индустрии (отдельного рынка, сектора промышленности);
- к*орпоративные* дорожные карты — сценарии развития отдельной компании.

Очевидно, что деление дорожных карт на продуктовые, технологические и отраслевые весьма условно, поскольку эти объекты настолько взаимосвязаны и «вложены» друг в друга, что не совсем корректно выстраивать сценарий развития одного из них, не учитывая развития остальных [8].

Авторы учебного пособия «Инновационные подходы к принятию управленческих решений» отмечают, что дорожные карты, как правило, включают в себя следующие описания:

- появление на рынке: описание продукта и требуемых для его создания исследований;
- предназначение: результаты анализа рынка, продукта и технологии;
- временные параметры: критический путь и сроки появления продукта на рынке;
- ресурсы: деньги, люди и технологии, требующиеся для создания новых товаров и услуг [6].

С точки зрения данных исследователей, можно выделить четыре вида дорожных карт: *отраслевые, корпоративные, продуктово-технологические* и *компетентностно-исследовательские.* Как мы видим, по мнению разных авторов, типы дорожного картирования незначительно, но разнятся. Общим, в любом случае, остается то, что основными составляющими данной методики являются *технологии* и *продукты*. При разработке дорожных карт выделяют следующие *основные этапы*: анализ рынка; изучение технологий; оценка продукта

Зачастую дорожная карта содержит условные обозначения, сценарий развития какого-то проекта или просто отдельного продукта, где узлами отмечены важные периоды, при прохождении которых принимается важное решение. То есть это — *буквальный процесс картирования*.

Применительно к задаче проектирования социально-культурных мероприятий из всех видов дорожного картирования нас будет интересовать именно *технологическое*.

Одно из определений технологии — это способ упорядочения практической деятельности, совокупность приемов, направленных на определение и преобразование объекта, достижение заданного результата. Под технологией понимается совокупность методов, применяемых в каком-либо деле, производстве чего-либо. Также технология может рассматриваться как проект (в виде документа), который регламентирует сроки, стандарты, порядок действий [2].

Технологии в социокультурной сфере характеризуются амбивалентностью. С одной стороны, они достаточно консервативны, поскольку опираются на базовые потребности потребителя. С другой стороны, они неминуемо попадают в зону инноваций, потому что данная сфера весьма подвижна, связана с массой параллельно развивающихся процессов (экономического, политического, социального и технического характера). Прежде чем выделить специфические для культурно-досуговой сферы технологические приемы, обрисуем общепринятую классификацию социально-культурных технологий.

Так, к примеру, авторы одного из учебников по социально-культурной деятельности — Киселева Т. Г. и Красильников Ю. Д. — выделяют следующие технологические типы:

- культуротворческие и культуроохранные технологии;
- рекреативные технологии;
- образовательные технологии;
- социально-защитные и реабилитационные технологии;
- управленческие технологии (социокультурный менеджмент);
- исследовательские технологии;
- проектные технологии;
- альтернативные инновационные технологии;
- технологии коммуникации и общественных связей;
- информационно-просветительные и рекламные технологии;
- технологии межнационального и межкультурного обмена и сотрудничества [7].

Другой исследователь культурно-досуговой деятельности — В. Е. Новаторов — говоря о ее технологических аспектах, предлагает выделять такие подсистемы:

- организационная подсистема (структура организаций, штатное расписание, сложившаяся система распределения полномочий между сотрудниками и др.);
- методическая подсистема (принятый алгоритм разработки и осуществления отдельно взятых культурно-досуговых акций, включая сценарную разработку, режиссуру, степень участия в работе волонтеров, т. е. активистов-общественников, сложившаяся практика обобщения и распространения передового опыта, освоения инновационных технологий деятельности);
- социально-психологическая подсистема (система формальных и неформальных отношений внутри организаций, отношения с внешней средой, сложившаяся практика подготовки и проведения внутриорганизационных мероприятий);
- управленческая подсистема (овладение маркетинговыми технологиями, рекламные процессы, связь с общественностью, сложившаяся практика работы с персоналом и др.) [12].

Видный исследователь социально-культурной деятельности А. Д. Жарков рассматривает технологии в данной сфере с нескольких сторон. Прежде всего, он говорит о временн*ы*х параметрах технологического процесса создания социокультурного продукта и на примере праздника выделяет «три этапа:

- создания предпраздничной ситуации в жизни социальной группы;
- создания праздничной атмосферы;
- анализа, осмысления комплекса акций, действий, усилий в послепраздничный период» [5, с. 78].

Автор поддерживает «классическую классификацию форм культурно-досуговой деятельности: массовые, групповые и индивидуальные» [5, 73]. По его мнению, «специфика технологического процесса» относительно массовых форм заключается в следующем:

- четкое осмысление и понимание цели всеми участниками — организаторами будущей программы;
- органическое соединение всех видов предметной деятельности, обеспечивающих творческий процесс (познавательной, ценностно-ориентационной, коммуникативной);

- определение содержания, соответствующего цели программы, ее нравственного наполнения, создание условий для ее осуществления;
- выбор рациональных методов и приемов рационального и эмоционального воздействия, который требует учета особенностей контингента аудитории, реальных возможностей учреждений культуры, профессионального мастерства специалистов и их актива [5, с. 81].

И. М. Асанова, С. О. Дерябина, В. В. Игнатьева полагают, что «технология создания и реализации анимационных программ как система состоит из нескольких взаимосвязанных подсистем»:

- организационной — организация совместной деятельности анимационной команды, экономического, технического и рекламного отделов;
- инструкторско-методологической — создания и разработки сценариев мероприятия, текстов экскурсий, подбора спортивных игр и соревнований, составление маршрутов походов с последующей разработкой методических рекомендаций на основе обобщения опыта;
- режиссерской — распределения ролей, составления планов репетиций, постановки спектакля, шоу;
- технической — подготовки технических средств (объектов, сооружений, инструментов), площадки (сцены) для анимационных мероприятий, реквизита, декораций, освещения, музыкального сопровождения [1, с. 146].

Как видим, понимание сущности технологий в социально-культурной (в частности, культурно-досуговой) деятельности у всех исследователей реально разное. Однако, очевидно, что в данной сфере используются как неспецифические (общие для всех или многих других направлений деятельности) приемы, так и те, которые «заточены» под определенные интересы отрасли.

В. Е. Новаторов пишет, что «в классической теории маркетинга отдельно рассматривается так называемый *интернальный маркетинг*, предполагающий целенаправленную работу с персоналом организации: переподготовку, овладение смежными профессиями, мотивацию и стимулирование, помощь в самообразовании, улучшение бытовых условий» [12]. Это — общее место в современной рыночной экономике.

Среди *неспецифических* технологий, применяемых в сфере производства социокультурных продуктов, следует отметить *образовательные* и *информационные.* Учреждения культуры заинтересованы в привлечении высококлассных специалистов и повышении квалификации имеющихся. В этой связи важную роль играют образовательные технологии. Открытие в нашей стране более полутора десятков лет назад вузовских специальностей «Социально-культурный сервис», «Социально-культурная деятельность», «Режиссура массовых празднеств», «Культурно-досуговая деятельность», «Продюсирование», «Менеджмент организации в сфере культуры» и т. п. говорит само за себя.

Информационно-рекламной деятельностью учреждения культуры занимались всегда. Однако именно сегодня, в условиях плотного производства конкурентных продуктов в социокультурной сфере, эти технологии, во-первых, реально обеспечивают эффективность деятельности учреждения, и, во-вторых, постоянно

меняются за счет инновационных процессов в плане технических новаций. Реклама, паблисити и PR-технологии — эти сферы на сегодняшний день лидируют и по финансовым затратам, и по компетентностным запросам к персоналу. В этой сфере существует масса своих нюансов, например, проблема нейминга [11], на которой в данной статье мы останавливаться не будем, поскольку она требует отдельного подробного анализа.

Наиболее эффективные технологии организации деятельности в социокультурной сфере представлены в следующей таблице [составлена по: 7]:

Типы технологий	**Сущность и характеристика**
Образовательные и профессионально-ориентированные технологии	• Разработка стратегий развития образовательных учреждений культуры и искусства; • Обеспечение единства целей, задач, мотивов и способов образовательной деятельности обучающихся при реализации основных образовательных программ художественного, социокультурного, культурологического и искусствоведческого профиля
Организационно-управленческие и маркетинговые технологии	• Обеспечение процессов планирования, организации, реализации и мотивации работы исполнителей для осуществления конкретных проектов и видов деятельности; • Оценка эффективности управленческих решений в системе подготовки кадров культуры; • Разработка маркетинговой стратегии учреждений, планирование и осуществление мероприятий, направленных на изучение потребностей рынка
Творчески развивающие, формирующие технологии	• Развитие креативных и познавательных сторон личности как создателей социокультурного продукта, так и его потребителей
Коммуникативные технологии	• Создание эффективной коммуникационной инфраструктуры учреждения культуры и искусства, обеспечение внутренней и внешней коммуникации, формирование и обеспечение высокого уровня корпоративной культуры
Publicity-технологии — технологии рекламы и общественных связей	• Разработка, подготовка к выпуску, производство и распространение рекламной продукции; • Формирование позитивного имиджа учреждения путем распространения положительной информации о нем
Event-технологии	• Организация знаковых и запоминающихся мероприятий, формирующих устойчивый имидж организации, ведущей высокопрофессиональную деятельность

Перед специалистами, трудящимися в сфере досуга стоят те же задачи, что и в других областях рыночной экономики — привлечение интереса к своему продукту, расширение ассортимента предлагаемых услуг, повышение эффективности

деятельности предприятия. Однако существуют особые требования к определенным направлениям культурно-досуговой деятельности. К примеру, развлекательный сегмент культурного пространства выделяется специфическими параметрами. В нем наиболее сильны ментальные и психологические моменты. Потребитель развлекательных мероприятий воспринимает событие такого рода, прежде всего, как рекреационное. Важнейшей задачей здесь является отвлечение от повседневности, рутинности, обыденности. В связи с этим разработчикам развлекательных программ невозможно использовать одни лишь накатанные схемы и приемы. С усложнением технологических процессов, появлением новых гаджетов, расширением и диверсификацией сферы развлечений, ожидания потребителей меняются, и компании вынуждены ставить именно на инновационные разработки.

В качестве примера приведем деятельность компании Dance Heads [4]. Впервые данный бренд появился в Голливуде, но уже сейчас он является мировым брендом в индустрии развлечений. Появившись на рынке развлечений, Dance Heads сразу же создали свою, отдельную сферу в этом бизнесе, базирующуюся на трех видах видеозаписывающих и фото 3D студий. Для получения регулярной прибыли, студии устанавливают в местах большого скопления людей — в торгово-развлекательных центрах, а также во время проведения различных торжеств, корпоративов, праздников.

Инновации являются результатом сочетания глубокого знания традиционных технологий с креативным подходом. Питер Кук приводит в качестве примеров «интеллектуальной мобильности как способности связывать одно явление с другим» рассказы о Ньютоне и упавшем ему на голову яблоке или о знаменитом купании Архимеда в ванне. Более современным примером интеллектуальной мобильности как своего рода креативного метода Кук считает понятие «латерального мышления», сформулированное британским психологом Эдвардом де Боно и обозначающее поиск решения проблем и анализ возможностей в направлениях, не столь очевидных для обычного мышления [3]. Традиционное, или вертикальное, логическое, мышление подразумевает переход от одного уровня знаний к следующему и является непрерывным по своему характеру, тогда как характерной чертой латерального, или нестандартного, мышления является его прерывистость и скачкообразность [9]. Очевидно, что второй тип мышления потенциально более революционен, но именно поэтому и менее предпочтителен в массовом восприятии. Сфера социокультурной деятельности в ее *индустриальной* ипостаси не может не быть сориентированной на инновативность, поэтому применение приемов нестандартного, латерального мышления является на сегодняшний день необходимым условием технологического картирования.

Инновативность сама по себе является *технологией*. Чарльз Дэвис, директор по развитию «Psion Computers» определяет «совершение того, чего еще никто не делал» так: «замысел + изобретение + применение». Питер Кук отдельно уточняет, что «творческие люди должны предлагать не только *оригинальные*, но и *уместные* идеи. Иначе говоря, идеи — проявления творческих способностей — должны поддаваться трансформации в успешные действия — *инновации*. Для достижения этого на практике организации, скорее всего, потребуется несколько че-

ловек, наделенных широкой компетенцией и владеющих разнообразными навыками». Он выделяет компании, которые выделяются из общей массы именно тем, что «осознают стратегическое значение креативности для развития бизнеса. В частности, они сосредоточили свои усилия на создании *продуктов, меняющих структуру конкуренции*, то есть таких продуктов, которые влияют на *ожидания* потребителей, позволяя компании сделать качественный скачок вперед и обойти конкурентов. Другими словами, креативность выступает как своего рода «творческий рычаг», действие которого и дает компании конкурентное преимущество» [9].

Набирающая популярность *методика дорожного картирования* предполагает стратегическое и тактическое планирование, контроль и учет, подведение результатов и анализ проведенного мероприятия с целью выявления слабых мест и наработки устойчивых технологических схем. Как отмечают специалисты, «технологическая дорожная карта — это наглядное представление программы долгосрочного развития отдельной технологии или группы технологий, а методика дорожного картирования — это, прежде всего, эффективное планирование всех областей и факторов, которые задействованы в развитии продуктовой линии. Дорожные карты включают такую точную характеристику, как время. Создание дорожных карт помогает руководителям компании удостовериться в том, что в нужный момент они будут обладать технологиями и мощностями, необходимыми для осуществления своей стратегии и планов. Дорожные карты являются связующим звеном между стратегией бизнеса, данными о рынке и технологическими решениями. С помощью дорожных карт обнаруживаются пробелы (недочеты) в планах компании, что позволяет избежать, а не решать возможные проблемы в будущем. На каждом этапе процесса создания дорожной карты акцент делается на нескольких самых важных аспектах: потребность покупателей и ее динамика, инвестиции в технологии и т. д. Таким образом, удается использовать время и ресурсы самым разумным образом. С помощью дорожных карт удается ставить более реалистичные цели. Дорожная карта вырабатывает своеобразный «путеводитель» для руководителей компании, позволяя, таким образом, идентифицировать промежуточные результаты и корректировать направления деятельности. Создание дорожных карт подразумевает обмен информацией между представителями организации, покупателями, поставщиками и другими заинтересованными в развитии объекта картирования сторонами [8].

При всех достоинствах метода дорожное картирование в России широкого распространения пока не получило. По своей сути процесс создания технологических дорожных карт очень трудоемкий и высокоинтеллектуальный. В нем обычно бывают задействованы специалисты самых разных направлений: экономисты, социологи, маркетологи, ученые, программисты и т. д. Размер рабочей группы и, как следствие, цена дорожной карты напрямую зависят от поставленной задачи» [14].

На наш взгляд, применительно к досуговой сфере, которая переживает период расцвета и технологического усложнения, можно говорить о перспективности данного вида менеджмента. Поскольку практически все направления социально-культурной деятельности — досуг, образование, искусство, физическая культура

и спорт, сфера межкультурных коммуникаций — испытывают необходимость в расширении спектра предоставляемых потребителю услуг и продуктов, то можно утверждать — простор для экспериментов и применения креативных, инновационных технологий открывается весьма масштабный.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асанова И. М., Дерябина С. О., Игнатьева В. В.* Организация культурно-досуговой деятельности: Учебник для студентов учреждений ВПО. 2-е изд. — М.: Издательский центр «Академия», 2012.
2. Библиотека онлайн. Социальные технологии. URL: http://freqlist.ru/sociologiya/enciklopediya-sociologii/socialnie-texnologii.html (дата обращения: 01.12.2013)
3. Боно Эдвард де // Википедия. URL: http://ru.wikipedia.org/wiki (дата обращения 28.01.2014).
4. Dance Heads. Все участники бизнеса Dance Heads следуют единому лозунгу — «Делать так, чтобы люди улыбались!» Услуги компании базируются на трех типах оборудования. 1. Студии DH. Это оборудование первым появилось на рынке, собственно, с ним и связано название бизнеса — Dance Heads. Оно представляет собой звукозаписывающие студии, с помощью которых люди быстро могут снять забавные музыкальные клипы, герои которых — они сами. Полученный видеоролик на DVD-диске отдается клиенту или отправляется на почтовый электронный адрес, загружается на мобильный телефон или распечатывается в виде фотографий. 2. ARV — видео-студии. В ARV совмещаются виртуальный и реальный миры, таким образом, клиент получает невероятные впечатления от приключений, которые испытывает. Он находится перед камерой, но видит себя совершенно в другой реальности, его окружают различные выбранные им персонажи. Благодаря появлению технологии ARV, прямо в помещении, где размещена студия, ребенок может погладить дельфина, подросток вступить в схватку с инопланетным существом, а взрослые пожать руку историческим личностям. Результат этого процесса также вручается клиенту на диске или отправляется на его электронную почту. 3. 3D — фотостудии. Dance Heads со своими 3D студиями делают переворот в развлекательном бизнесе. Клиент сам выбирает желаемую тему изображения, фотографируется и уже через несколько секунд получается снимок с ошеломительным эффектом 3D. С оборудованием Dance Heads можно работать по-разному: размещать его в торговых и развлекательных комплексах, кинотеатрах, цирках, парках и любых других местах большого скопления людей; использовать мобильные модели студий для проведения различных мероприятий, дней рождения, вечеринок и других торжеств; использовать мобильные модели студий как рекламный инструмент для привлечения внимания клиентов к различным товарам, акциям и прочего. Данные виды услуг являются новинкой на рынке развлечений, и стремительно набирают свою популярность. URL: https://vk.com/topic-48012011_27722075?post=9 (дата доступа 11.11.13).
5. *Жарков А. Д.* Культурно-досуговая деятельность библиотеки: Учебно-метод. пособие. М.: Либерея-Бибинформ, 2008.
6. Инновационные подходы к принятию управленческих решений: Учебное пособие / Л. А. Трофимова, В. В. Трофимов. СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2012. URL: http://elibrary.finec.ru/materials_files/412443380.pdf (дата доступа: 20.12.2013).

7. *Киселева Т. Г., Красильников Ю. Д.* Социально-культурная деятельность: Учебник. М.: МГУКИ, 2004.
8. *Кузык Ю.* Наука и технологии России. URL: http://franchme.livejournal.com/2205.html (дата обращения: 20.12.2013).
9. *Кук П.* Креатив приносит деньги URL: http://www.4p.ru/main/theory/ 126934/?sphrase_id=60154 (дата доступа 28.01.2014)
10. Mind maps являются способом развития творческого мышления и эффективной технологией решения слабоструктурированных или неструктурированных проблем бизнеса, а также основой Mind management, являющегося, в свою очередь, элементом Time management, отвечающего за повышение эффективности личной и корпоративной деятельности. Технологии Mind management начали применяться в 70-е годы XX века, после публикации книги Бьюзен Т. «Работай головой» (1974 г.), в которой был описан метод составления интеллект-карт.
11. Нейминг (naming) — это наука о назывании, именовании чего угодно, говоря самым общим образом / Пименов П. А. Нейминг: как правильно назвать товар или бизнес. URL: http://www.elitarium.ru/2012/12/17/nejming_pravilno_nazvat_tovar_biznes.html (дата обращения 28.01.2014).
12. *Новаторов В. Е.* Современные технологии культурно-досуговой деятельности: состояние, проблемы, перспективы развития // Вестник Омского университета, 1999. — Вып. 3. — С. 109–114. URL: http://www.omsu.omskreg.ru/vestnik/articles/y1999-i3/a109/article.html (дата обращения: 20.12.2013).
13. Технологический форсайт — название не так давно сформировавшего контуры нового инструмента предвидения технологических процессов, будущее состояние развития явлений технического, социального, культурного характера / Третьяк В. П. Структура форсайта. URL: http://www.virtass.ru/admin/pics/24_03_IO.pdf (дата обращения 20.12.2013).
14. Что такое дорожная карта? URL: http://elhow.ru/ucheba/opredelenija/d/chto-takoe-dorozhnaja-karta (дата доступа: 20.12.2013).

УДК 78.

Ф. М. Шак

СИМФОДЖАЗ, ТРЕТЬЕ ТЕЧЕНИЕ И «МЯГКИЙ ДЖАЗ» В СИСТЕМЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ И КАПИТАЛИСТИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ

В процессе абсорбции джазового лексикона социалистической культурой крайне фактурно выделился демократичный, доступный восприятию массового слушателя феномен симфоджазового исполнительства. Включённость симфоджаза в звуковой ландшафт советского телерадиовещания порождала высокую степень его узнаваемости массовым слушателем. Эфир советских телеканалов был свободен от коммерческих тенденций, типичных для функционирующих в реалиях капиталистической рыночной системы СМИ. Отсутствие рекламы порождало длинноты, мерно распределённые по всему эфиру. Многочисленные стыки между имевшими различный хронометраж телепередачами заполнялись статичными заставками с видами вечерней Москвы. Музыкальным сопровождением к этому видеоряду, как правило, выступала симфоджазовая музыка. Ансамбль «Мелодия» Г. А. Гараняна, дагестанский композитор М. М. Кажлаев, азербайджанский пианист Р. Ф. Бабаев, сделали многое для того, чтобы придать симфоджазовой фактуре особый статус.

В Америке, чья культура и породила симфоджазовую эстетику, судьба данного стилевого феномена сложилась менее удачно. Он не прижился. Произошло это, как нам кажется, вследствие того, что из-за своей избыточной коммерческой ориентированности симфоджаз породил у джазовых ортодоксов внутреннее пренебрежение. С течением времени он перестал соответствовать интересам как пуристски настроенной публики, так и открытых к творческому поиску композиторов. Позднее на авансцене Америки появилось некоммерческое, выражаясь ненаучными сентенциями — «заумное» направление, получившее название третье течение (англ. Third Stream). В своё время американский критик Скот Дево, размышлявший о природе авангардистских принципов в джазе высказался в том роде, что авангард «... безотносительно генетической связи с бибопом 1960-х, не джаз — или больше чем джаз, потому что в поисках новизны оставил основные джазовые достижения, даже такие афроамериканские принципы, как свинг» [1, с. 486]. Высказанные Дево в адрес невротического фри-джазового языка положения могут быть успешно экстраполированы на третье течение.

В эстетической динамике джаза третьему течению довольно трудно найти подобающее место. Отцы основатели, давшие этому явлению путёвку в жизнь, в первую очередь Гюнтер Шуллер, творец лидийской хроматической концепции Джордж Рассел, а также бессменный преподаватель бостонской New England Conservatory Ран Блейк, были белыми, обстоятельно образованными музыкантами, чьё знание корпуса идей современной музыки дополнялось внушительными

амбициями. Нормативные практики модернистского джаза — бибоп и постбоп лишь частично отвечали их честолюбивым помыслам, в то время как синкретическое пространство третьего течения, открытое к влияниям со стороны современных композиторских школ в диапазоне от Дебюсси и Бартока до Дармштадта, идеально подходило для развёртывания смелых концепций. В аналогичном ракурсе проходило профессиональное становление аранжировщиков оркестра Стена Кентона, — Боба Гриттинджера, Билла Руссо и Пита Руголо.

Важно понимать, что экспериментальная база третьего течения формировалась задолго до появления в джазе авангардистских содержаний. Белый пианист Лени Тристано продемонстрировал спонтанную атональную импровизационную фактуру ещё в конце 1940 гг., до появления «чёрных мессий» фри-джаза Орнета Коулмена, Джона Колтрейна и Арчи Шеппа. Сама фактура третьего течения указывает на определённые, как правило, скрытые от ординарной публики, меломанов и некоторых недальновидных критиков сомнения, глодившие его создателей. К примеру, музыка того же Гриттинджера порождала дискуссии о том, насколько прозвучавшее коррелирует с джазом как таковым. Передовой композитор демонстрировал броский замах, весьма нерядовую попытку стать в один ряд с великими сочинителями XX в. А. Шенбергом, И. Ф. Стравинским, П. Хиндемитом, но всё осложнялось тем, что его музыкальная риторика была опосредована джазом. То есть высказывание шло не из толерантной к экспериментам среды академистов, но из джазового лагеря, где, подчеркнём это особо, передовых достижений Гриттинджера попросту не понимали. Другие пассионарии третьего течения вынуждены были отказаться от развития прогрессивного сценария, подразумевавшего синкретизм джаза с академической фактурой. Билл Руссо написал весьма посредственные сочинения «Three Pieces for Blues Band and Symphony Orchestra» и «A blues concerto», не вполне уместно сочетающие блюзовую эстетику с симфонической фактурой, в то время как утончённый эстет Пит Руголо вообще ушёл в смежные с джазом жанры, занявшись музыкой для кинематографа. В рамках искусствоведческого рассмотрения третьего течения исследователю следовало бы задаться вопросом, зачем вообще джазовые композиторы породили данный эстетический гибрид. Не проще ли было для удовлетворения личных амбиций просто уйти в пространство чистых академических жанров, как это сделал тот же самый Ла Монте Янг, в своё время начавший с подражания стилю Джона Колтрейна, а после отвергший джазовую эстетику в пользу репититивности и минимализма.

Столь подробное отступление, сделано нами не случайно, поскольку идиомы третьего течения дают возможность проследить различия в принципах сегментации музыки, свойственных динамике капиталистического производства. Третье течение в Америке закончилось, так и не успев по настоящему начаться. Джазовая публика, в силу узости и стереотипности мышления, не приняла его, а академический слушатель дистанцировался по причине непрояснённого статуса данной музыкальной формации, ведь это был уже не джаз, но ещё и не академическая музыка. Крушение третьего течения будет более наглядным, если вспомнить о трагическом и раннем уходе Роберта Гриттинджера, в биографии

которого присутствовал ряд эксцессов, недвусмысленно репрезентирующих его как ориентированного на саморазрушение Художника в истинном, непрофанном, допостмодернистском смысле этого слова. Гриттинджер, образно выражаясь, «выжимал из себя все соки», мало спал, сидел на стимуляторах и кофеине, его сочинение «City of Glass» вызвало вал упрёков и прямых оскорблений, ибо джазовый истеблишмент считал, что большому оркестру, брошенному на исполнение гриттинджеровских авангардных изломов, всегда можно найти более адекватное применение. Несложно догадаться, что массовый вкус подразумевал под адекватностью нечто бесконечно опрощённое, например свинг. Капитализм с его непрестанными рыночными акцентуациями, требованием обязательной экономической отдачи от любого продукта ограничил в праве несовместимые с рынком виды искусства. Допустим «City of Glass» снискал насмешки со стороны джазового истеблишмента, неспособного оценить его по заслугам. И всё же должна была сработать некая иная гуманитарная подстраховка, коей могло оказаться мнение искусствоведов, критиков или продюсеров, способных защитить подобный новаторский музыкальный дискурс — объяснить, что несмотря на нерентабельность такая музыка должна иметь специальную поддержку, должна тем или иным образом дотироваться.

Продюсеры фирм грамзаписи, вынуждены были работать в состоянии постоянного профессионального схизиса. В их задачи входило продвижение разного, в том числе и коммерчески нерентабельного материала. Взаимодействуя с актуальными работами уровня того же «City of Glass» Гриттинджера продюсер останавливался перед дилеммой — это гениально, но это невозможно будет продать на физическом носителе и невозможно рентабельно прокатить в рамках концертного тура. Функционирование симфоджаза и третьего течения в Америке, таким образом, предопределялось достаточно разносторонними тенденциями. Будучи принадлежным к массовой музыке, феноменом симфоджаз заявил о себе как о коммерчески детерминированном явлении. Джазовый слушатель 1940–1950 гг., уже выработавший критерии оценки импровизационной музыки отнёсся к нему как к достаточно сомнительному, отдалённому от ценностей и фетишей импровизационной музыки явлению. Появившееся в 1950 годах третье течение претендовало на нечто большее. Его создатели, делали ставку на расширенные по меркам обычных джаз-оркестров составы, сложную, берущую начало в идеях академической музыки инструментовку.

Было ли возможным появление в советском союзе середины XX в. чего-то подобного третьему течению? Теоретически следовало бы предположить, — да. Третье течение имело в социалистической культуре все шансы стать передовым видом искусства, однако этому в немалой степени мешала жёсткая критериальность советской культуры. В 1960–1970 гг. социалистическая система, регламентирующая культурную политику, находилась, если так можно выразиться, на пике свой формы. С позиции нормативных социалистических представлений само сложение неакадемической фактуры с принципами инновационного композиционного письма казалось чем-то провокационным, своего рода ярмарочным моветоном. Социализм наделялся целым рядом защитных механизмов, препят-

ствующих столь характерной для западного рынка капитуляции перед экономическими принципами, приводящими к эклектизации, дроблению, в конечном счёте преодолению дихотомии «высокое» / «низкое» в музыке. Эстрадная музыка в СССР и её подкомпонент — симфоджаз в полной мере опосредовали данные тенденции. Симфоджаз выступал для креативных советских композиторов своего рода суррогатом третьего течения. В нём можно было сохранить причастность к симфонизму и афроамериканской ритмике, но нельзя было высказать нечто более серьезное, отдалённое от лёгкой музыки.

Важно учитывать, что само понятие «лёгкая музыка» в том виде как оно понималось в СССР и на Западе середины XX в. на базальном уровне располагало различными смыслами. Коммерческая сослагательность симфоджаза в СССР мало зависела от соображений рыночной рентабельности. Иными словами — музыка эстрадно-джазовых мэтров, того же Ю. В. Силантьева, записывалась на пластинки и ставилась в ротацию без всяких коммерческих умыслов, поскольку именно так, непрагматично, функционировало всё социалистическое культурное производство. Подобная лёгкая эстрадная фактура существовала просто потому, что она должна была существовать. Для неё находилось место и в эфире СМИ и на полках пластиночных отделов советских универмагов, однако никто не ставил в задачи умышленно аранжировать и спродюссировать материал таким образом, чтобы угодить определённой целевой аудитории, вызвав тем самым консьюмеристский аффект. Симфоджаз не смог у нас перерасти в нечто тиражируемое массово. В то же время на западе всё произошло с точностью до наоборот. Несмотря на отторжение симфоджазовой фактуры преданными пуристами-меломанами свойственные данной стилевой единице содержания всё равно «не мытьём, так катанием» были поставлены на конвейер.

Коммерческая направленность музыкального производства стала напрямую определять содержательные элементы многих джазовых дискурсов, изрядно навредив им. В качестве исторического примера здесь уместно будет вспомнить инволюционные особенности, свойственные истории известного лейбла CTI Records Крида Тейлора, внесшего значительный вклад в упрощение и регресс джазовой музыки как таковой.

Во второй половине 1960 гг., как раз на волне всеобщей коммерциализации шоу-бизнеса, CTI заполучили гитариста Уэса Монтгомери, после чего компания выпустила серию дисков, аранжированных Доном Себески. Ранее, в начале 1960 гг. Монтгомери уже сделал ряд упрощённых по фактуре записей для лейбла Verve, однако его последние работы для CTI отличились особой конформизацией. Вся конгениальность гитарной пластики Монтгомери, его инновационных особенностей игры, октавных удвоений, мелодических эксцессов, столь многообразно представленных в ранних работах, выпускавшихся малым лейблом Reverside, была отброшена в угоду упрощению материала и подачи, как следствие — тотальному отказу от сложной, требующей интеллектуальной вовлечённости музыки. В дальнейшем, несмотря на раннюю смерть Монтгомери, детище Крида Тейлора продолжило своё деструктивное присутствие на рынке, открыв дорогу целому ряду расчётливых исполнителей, для которых коммерческая отдача была много

важнее художественных качеств. Джордж Бенсон, Боб Джеймс и талантливый трубач Фреди Хаббард сформировали новую упрощённую разновидность инструментальной музыки. Их незатейливое творчество складывалось из компоновки идей поп-сцены, рудиментарных и стереотипизированных джазовых соло, задействования струнной секции, интегрируемой в аранжировки лишь только потому, что это добавляло материалу выспренней красочности, как следствие — рыночного лоска.

Оставаясь формально джазовым лейблом CTI продолжал насыщать рынок многочисленными релизами с облегчённым материалом. Многие из записей имели стабильный рыночный успех, значительно превосходящий продажи серьёзного акустического мейнстрима. Пластинки CTI регулярно попадали в обладавшие высокой репрезентативностью списки таких являющихся мерилом процессуальности шоу-бизнеса СМИ как Billboard. Высокие объёмы продаж лейбла Тейлора заставляли задуматься конкурентов о том, не последовать ли его примеру. В этом, пожалуй, и крылись губительные для эстетики джаза последствия. Поскольку генерализованные тенденции рынка были превыше художественной целесообразности, продюсеры и музыкальные издатели стали выпускать всё большее количество коммерчески детерминированной музыки, проходящей в каталогах как джаз, но на деле им не являющейся. Апофеоз беспочвенности дал о себе знать в 1980 гг., когда на сцене появилось направление Smooth Jazz (буквально — мягкий джаз).

Исходя из логики развития джазовой сцены при капитализме, следовало ожидать, что рано или поздно появится направление, позиционируемое как коммерческий продукт уже на уровне базовой интенции. Мягкий джаз совместил все самые утилитарные чаянья озабоченных количественными показателями продаж продюсеров. Бесконфликтные аранжировки, наивный песенный мелодизм, слащавые бэк-вокальные паттерны, унисонное дублирование гитары средствами вокала, сформировали этот основанный на инфляции достигнутых с такими интеллектуальными, экзистенциальными и личностными затратами джазовых содержаний стиль.

В обслуживающих рыночные институции дисциплинах — например в маркетинге, много места уделяется привлечению и удержанию внимания потребителя на продукте. Широко известно, к примеру, что в владельцы супермаркетов закупают тележки большого объёма, дабы впоследствии покупатель с умеренными финансовыми возможностями и скромными аппетитами испытывал неловкость и фрустрацию передвигаясь по магазину с полупустой кладью. Использование перевозной тары увеличенного объёма влияет на бессознательные процессы психики потребителя, подталкивая его к совершению всё новых спорадических и, как правило, опрометчивых трат. Заполнив тележку вы сливаетесь с окружающими, успокаиваетесь и с чувством выполненного долга идёте к кассе. Описанный метод один из многих приёмов скрытого влияния на сознание индивидуума, применяемых теоретиками рынка.

Маркетологов волновал вопрос о том, как именно выстроить аудиальный фон в местах розничной торговли. Выражаясь точнее — какого рода музыка в большей степени успокоит, создаст ощущение умиротворённости, поможет безогляд-

но сфокусироваться на консьюмеристском процессе. Мягкий джаз с его красочной гармонической фактурой, «глянцевым» инструментальным фоном, протекающим, как правило, без вкраплений вокальных линий (семантические особенности пропеваемого текста могут отвлекать от покупок) стал наиболее подходящим звуковым «аперитивом» к потреблению. Наличие в данном стиле отдалённо корреспондирующих с джазом лексических элементов работало на повышение престижности торговых заведений. Пришедший в магазин обыватель слышал музыку, которая вроде бы и отличалась от привычной ему популярной песенности или рока, оставаясь в то же время абсолютно доступной для постижения.

Наиболее полно отразивший суть мягкого джаза инструменталист Кеннет Горелик (широко известен под сценическим псевдонимом Кенни Джи) судя по всему, по сей день продолжает лидировать в области ротационного охвата торговых площадей. Горелик сделал многое для того, чтобы легитимизировать невыносимую для слуха практически любого джазового ортодокса подачу, основанную на извлечении рафинированных, перенасыщенных вибрато фраз, крайне ординарной мелодики и отсутствия, сколь-нибудь сложных по структуре фразировок. Записи Горелика формируют противоречивый, но вместе с этим стилистически целостный ансамбль. Его взаимоотношения с лексиконом подлинного джаза, наделены скорее отрицательными значениями, поскольку в идейном плане он, к счастью, разминулся с наследием столпов джазовой сцены, сосредоточившись на поиске самобытного звучания. Выработанный Гореликом стиль с течением времени стал нормой, к нему выработалась поразительная слуховая лояльность. Многие неофиты наверняка будут доказывать вам, что импровизации Кенни Джи и вправду красивы, что так и нужно играть. Джазовые саксофонисты, ищущие работу по специальности, выступая в ресторанах и пабах, подчас вынуждены имитировать Горелика, поскольку публика привыкла именно к такой интерпретации саксофона.

Мягкий джаз удивительным образом исказил и опошлил неординарные достижения выдающихся джазовых инструменталистов 1950–1960 гг. Если одни музыканты, к примеру, тот же Горелик, шли своим путём, то другие, подвизавшиеся работать в аналогичном стилевом ракурсе, допустили нечто вопиющее. Конкретнее: они воспользовались наработками в сфере звукоизвлечения и интонирования таких классиков как Джон Колтрейн, для того чтобы перенести их достижения в сферу музыкального фастфуда.

Необузданные атональные пассажи Колтрейна, представленные на таких, безусловно, великих записях как «Cresent», «I love supreme» «Meditations» по сей день способна ввергнуть слушателей самых разных поколений и культур в особую экзистенциальное состояние. Вспомним хотя бы его импровизацию на тему «Crescent» из одноимённой записи 1964 г., полнящуюся феерически сложной, выходящей на безличный уровень органикой. Откровения такого уровня, увы, не столь часты в современном джазовом мире.

В дальнейшем, после смерти музыканта, последовавшей в 1967 г., его наработки были переосмыслены другими саксофонистами. Пожалуй, наиболее значимый,

но, в то же время, отвечающий на эстетические запросы широкой аудитории тип интерпретации колтрейновского наследия был представлен в музыке саксофониста Майкла Бреккера, позаимствовавшего у великого предшественника оторочки фразировок и общую ориентацию на форсирование технической составляющей. Стиль Бреккера базировался на более рассудочном, чем у Колтрейна, артикулирующем виртуозность аспекте. Филигранная локализация темповых фраз, склонность к особой исполнительской выносливости, позволявшая с убедительной лёгкостью исполнять длинные, усыпанные мелкими длительностями мелодические ходы — благодаря всему этому Бреккер и получил культовый статус. В настоящее время воспитанники духовых отделений удалённых друг от друга эстрадных кафедр от Берлина до Москвы и Ростова на Дону, так или иначе, проходят период увлечения Бреккером.

Сам факт того, что многие молодые саксофонисты приходят к пониманию музыки Колтрейна посредством записей Бреккера нельзя оценить в положительном или же отрицательном значениях. Это, скорее, уже сложившаяся закономерность. Проблема видится в другом. Стиль Бреккера, к несчастью покинувшего этот мир в самом рассвете сил, стал своего рода мостом к опрощению импровизационной лексики, он перестроил все основные содержания, показав нового, адаптированного под вкусы широкой слушательской аудитории Колтрейна. Экспрессивные, напоминающие крик раненного зверя крики и всхлипывания саксофона Колтрейна несли выстраданный экзистенциальную катарсис. Всматриваясь в расплывчатый омут отражений и проекций, порождаемых его сольными проведениями, слушатель должен вспомнить о расовой сегрегации, самоотверженном духовном поиске, теистических исканиях.

Бреккер на первый взгляд ученически повторяет весь базовый арсенал приёмов Колтрейна, но в действительности его музыку справедливо было бы сравнить с пустым фасадом за которым, увы, ничего нет. И если коловорот звуковых пластов исторгаемых саксофоном Колтрейна по определению легитимизирован многогранным творческим и личностным бэкграундом этого музыканта, то инструментарий Бреккера при всей фразеологической общности со словарём Колтрейна более одномерен и редуцирован.

В 1980–1990 гг. на джазовой сцене Америки появилась целая ватага исполнителей мягкого джаза, наиболее известными из которых стали Кирк Валум и Дэвид Сэнборн. Они слепо перенесли «колтрейнизмы» в область коммерческой импровизационной музыки. Взаимодействие Валума и Сэнборна с инструментарием Джона Колтрейна напоминает детскую аппликацию, в процессе работы над которой ребёнок самоотверженно вырезает фрагменты профессионально художественных иллюстраций, приклеивая их к листам бумаги с собственными бесхитростными рисунками. Разумеется, рваные саксофонные фразы и рубленные ритмические фабулы, будучи вырванными из первичного контекста, заданного материалом оригинальных колтрейновских записей, утрачивают прежнее значение — попросту девальвируются.

Мягкий джаз специфически «обескровил» многоаспектную лексическую ткань бибопа и авангарда середины XX в. На деле данная тенденция послужила началом

формирования ущербного эгалитаризма. Изначально элитарные содержания, бытовавшие в лексике того же Колтрейна, зараженные массой социокультурных значений, оказались растиражированными и ввергнутыми в пространство сниженных музыкальных дискурсов. Со всей очевидностью следовало бы подчеркнуть, что проблема в данном случае заключалась не в утрате каким-либо явлением элитарных черт, а в том что новая массовая среда бытования, уготовленная рынком для некогда элитарного явления, изменила всё его дальнейшее значение.

Импровизации современных представителей мягкого джаза доносят до слушателя лишь рудименты, осколки большого стиля Колтрейна. Но что это даёт в итоге? Казалось бы, в культурном обмене подобного рода присутствует негласный демократизм, своего рода преодоление дегуманизации искусства, постулированной некогда философом Хосе Ортегой и Гасетом. Элементы большого стиля Колтрейна, понятные лишь узкой группе обладающих значительным багажом меломанов, вырываются привычной среды, дабы стать частью прикладной музыки, предназначенной для создания фона на пляжной вечеринке, в фойе гостиницы, массажном салоне или супермаркете. Опосредованно через какого-нибудь Кирка Валума, массовый слушатель стал более лояльно реагировать на некоторые принципы фри-джазового лексикона (разумеется, выхолощенные до крайнего предела). Однако предложи неофиту после Валума или любого другого представителя ватаги «мягкоджазовых» инструменталистов послушать аутентичное наследие Колтрейна, ничего кроме недопонимания и фрустрации с его стороны, скорее всего, не возникнет.

Рассуждая о «пещерных» коннотациях мягкого джаза следует также вспомнить известный тезис, высказанный «отцом» эмбиента Брайеном Ино. В первой половине 1970 гг. Ино сформировал теоретический фундамент для весьма амбивалентного стилевого явления, первично именовавшегося как «Discreet Music» (букв. «дискретная музыка»), позднее получившего название эмбиент. Исследователь современной электронной музыки Андрей Горохов даёт определяющему название стиля термину следующую дефиницию: «По поводу самого слова “эмбиент” можно заметить, что произошло оно от английского “ambience”: имеется в виду своеобразная обстановка, атмосфера какого-нибудь места, скажем, маленького тесного кафе, отделанного тёмным деревом. Звуки, запахи и оформление интерьера неотделимы друг от друга. Это и есть ambience» [2, с. 121].

Было бы уместно предположить, что на глубинном уровне мягкий джаз как и многие другие разновидности опосредованной капитализмом музыки трёх последних десятилетий ушедшего века воспользовался глобальной метафорой эмбиента, подвергнув её неминуемой инфляции и оптимизации под рыночные запросы. Следуя за мнением Горохова следовало бы предположить, что логика развития музыки как некоего присущего имманентно местности или помещению психоматериального субъекта, безусловно, несла в себе массу эстетических открытий, напрямую восходящих к интроспекции, медитативному вслушиванию в колеблющуюся материю звука. Будучи частью субъектности капиталистической экономики мягкий джаз стал неотъемлемой частью торговых площадок. То есть, по сути, здесь мы имеем дело с тем же ambience, только досадно примитивизированым

и вывернутым на изнанку — мягкий джаз живёт в «икеях», «касторамах» и прочих крупных торговых сетях, он в некотором роде уже неотделим от объектности их торговых площадей.

Взаимоотношения каждого из этих направлений с критериями массовости весьма различны. Вследствие этого формирование искусствоведческой типологии не столь проблематично, ведь очевидно, что симфо и мягкий джаз в первую очередь соотносимы с практиками массовой музыки, в то время как третье течение же по своей природе элитарно. Советская музыкальная сцена, чьё функционирование детерминировалось целым рядом идущих от социализма культурных ограничений, обладала высокой степенью стратифицированности. Отечественный симфоджаз будучи явлением синонимичным понятию периферийной телевизионной музыки длительное время функционировал как нормативное явление, причастное к эстраде в том виде, как она понимается

Одновременно с этим появление в музыкальной культуре СССР стилевой формации близкой к мягкому джазу вряд ли было возможным по причине того, что сама сущность этого неотделимого от гедонистических коннотаций направления противоречила как весьма неблагополучному, неустроенному социальному быту, так и общим установкам советской культуры. Повторим уже излагавшийся ранее тезис, согласно которому массовая культура в СССР не обуславливалась коммерческими целями. Капиталистический шоу-бизнес, напротив, была ориентирован на постоянное форсирование предположения и сбытовых качеств, порождая в сфере музыкального бизнеса постоянное «клеточное» деление стилевой ткани. Процесс этот, однако, был отнюдь не созидательным (именно в таком ракурсе его пытаются представить многие апологеты либеральных ценностей и капитализма), но обусловленным нуждами экономики. Неомарксистский теоретик Т. Иглтон метко подметил проблему рыночных отношений, порождающих множественность культур, «которые плюралистская идеология капитализма может затем приветствовать как богатейшее разнообразие жизненных форм» [3, с. 188]. Эти слова, адресованные взаимоотношениям капитализма и культуры в целом, прекрасно подходят и для иллюстрации механизмов музыкального производства. Мягкий джаз оказался одной из многочисленных жизненных форм, чьё появление в целом должно объясняться не столько искусствоведческими сколько экономическими принципами. Базовая черта, неотделимая от системы жизнедеятельности капитализма — постоянное расширение рынков, находит своё продолжение в таких суррогатных музыкальных формациях как мягкий джаз. Они появились исключительно для того чтобы расширить широту рыночного предложения, застолбить новую целевую аудиторию.

Третье течение, будучи феноменом, производным от поисков весьма небольшой, причисляемой джазовыми ортодоксами к маргиналам группы творцов, проявило себя в самых разных эстетических комбинациях. Как было сказано ранее, отсутствие серьёзных проявлений третьего течения в СССР мотивированно общим несоответствием этого синкретического феномена принципам отечественной культуры второй половины XX в. Период хождения неортодоксальных идей в советской культуре, с её неординарными, поддержанными революционным

истеблишментом художественными достижениями — фовизмом, кубизмом, футуризмом, обэриутами, Хармсом и Маяковским был краток. Появись третье течение в 1920 гг. (что, конечно же, в силу объёктивных исторических закономерностей было невозможно), ему нашлось место рядом с обэриутским верлибром и ранними симфониями Д. Шостаковича. Но ко времени его зарождения социокультурные коды советской культуры уже устоялись, и такие расшатывающие дихотомию «высокое» / «низкое» явления как третье течение не вписывались в неё по определению

ЛИТЕРАТУРА

1. *Deveaux S.* Constructing the jazz tradition. // Jazz cadence of American culture. Columbia University Press, 1998. 484–505 p..
2. *Горохов А.* Кто виноват и что ему за это будет // Топос. № 2. 2004. С 103–120
3. *Иглтон Т.* Идея Культуры / Пер. с англ. И. Кушнаревой. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2012. 192 с.

HARMONIA MUNDI

УДК 008:1

Е. И. Балакина

«ЗАКОН О НАЧАЛЕ» КАК КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ОСНОВА ПОСТРОЕНИЯ МЕТАФИЗИКИ ИСКУССТВА У ИСТОКОВ НОВОГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ

Если ты хочешь понять что-либо, узнай, как оно возникло.

Борис Поршнев

Онтологическая проблема Начала вполне резонно зазвучала сегодня и в науке, и в жизни человека. Исторический контекст «начала нового тысячелетия» непостижимым образом «замыкает круг» Большого Времени, оставляя за его пределами суету великих и малых свершений, и ставит лицом к лицу Человека Изначального и Человека Сегодняшнего. Такая «встреча миров» позволяет отвлечься от внешней событийности и оценить глубину и силу тех непроявленных потоков развития Духа, которые направляют движение «корабля Человечества» сквозь «рифы и скалы». И даже на уровне бытовом и поверхностном мы оказываемся свидетелями этой встречи: элементы культуры древних обществ наполнили нашу жизнь — то в виде экзотических украшений, то в формах игровой культуры, то в моде на «тату» и другие виды рисунков на теле, то в повышенном интересе к загадочным амулетам...

И что самое важное — всё это интересует современного человека не своей странной эстетикой, не практической полезностью, а флёром скрытого за ними тайного знания о Мире, утраченной мудрости и умения читать «знаки Космоса». Таким образом, в современной культуре наряду с её кажущейся предельной материальностью, с широчайшим спектром серьёзных и жизненно важных проблем, всё-таки постоянно присутствует скрытая Метафизика, звучащая во всех мелочах и великих деяниях — между строк, между слов, между...

В Предисловии к изданию «Метафизика культуры» Д. К. Бурлака поясняет свою научную позицию по отношению к проблеме исследования: «Термин «метафизика» я употребляю не в значении «косного рассудка», чурающегося диалектики, а в смысле «первой философии», предпочитая традицию Аристотеля диалектическому материализму. В таком значении метафизика может быть осмыслена как онтология» [4, с. 4].

Самой древней наукой, способной объяснить основания Бытия Мира, считает её И. Кант. В «Критике чистого разума» он сожалеет, что метафизика до сих пор

ещё не заняла подобающее ей место, и предрекает ей будущее даже в случае исчезновения всех остальных наук.

Причина такой устойчивости коренится в самой «сфере интересов» метафизики: это наука «о сверхопытных ***началах*** и ***законах*** бытия вообще или какого-либо определённого типа бытия» [16, с. 388].

В данной статье нам важно наметить способ метафизического осмысления бытия Искусства на основе Закона о Начале.

Многочисленные попытки выявить сущность Искусства, понять смысл его появления в мире, в культуре и в судьбе человека, пока не дали нужных результатов. Узкая специализация исследований устанавливает жёсткие предметные рамки, тогда как многогранность феномена Искусства требует «перехода через границы», установления трансграничных взаимодействий родственных и далёких наук.

В методологии науки сегодня общеизвестно, что понять суть явления в рамках самого этого явления невозможно. Изучение искусства как такового даёт исчерпывающие основания исследования многих его сторон, и даже в этой области его «Карта» всё ещё изрядно пестрит белыми пятнами. Потребность же постижения ***смысла Феномена Искусства***, его предназначения, если возможно так сформулировать — ***миссии в культуре,*** требует выхода за его пределы, в надсистему, каковой для Искусства будет культура, а в пределе — Бытие.

Всё это убеждает, что познавательные и онтологические потребности времени почти не оставляют науке выбора и выводят на необходимость построения ***«Метафизики Искусства»***, если мы хотим разобраться и понять происходящие в нём перемены. А выход на метафизический уровень возможен посредством обращения к Началам его бытия.

Звучание онтологических вопросов активизируется в пограничных пространствах, сгущающих смыслы событий до точки, мига, первого импульса. Именно в моменты исторических переломов мы мысленно (и сущностно) вновь оказываемся у самых истоков Творения Мира, в который уже раз задаваясь вопросом: «Что это за Мир, который сейчас незримо творится с моим участием?» И чувствуем себя частью Духа, заполняющего собой самовозрастание Материи.

Пограничные состояния культуры содержат столь мощный «алхимический заряд», что требуется максимальная осторожность в обращении с явлениями и понятиями, жизнь которых превращается в непрерывное «мерцание смыслов». Только сейчас ты видел их в одном контексте — а через мгновение всё изменилось: само явление, среда, участники событий. В рубежные эпохи границы интерпретаций настолько размываются, что ничего не стоит заблудиться в этом сплошном кружеве познавательных тропинок, приняв фантом за цель движения. В такие времена особый вес получает умение ясно видеть цель, верно выбрать путь и точно рассчитать способ движения.

«Ещё недавно думали — мир изучен. Всякая глубина исчезла с горизонта. Простиралась великая плоскость. Не стало вечных ценностей, открывавших перспективы. Всё обесценилось. Но не исчезло стремление к дальнему в сердцах. Захотелось перспективы. Опять запросило сердце вечных ценностей. В ту пору

зияющий провал разверзся между чувством и разумом. Трагический ужас разлада из глубин бессознательных дорос до поверхности сознания. Беспринципный скептицизм явился следствием неумения сохранить вечные ценности при невозможности обходиться без них» [2, с. 244]. Что такое «дальнее», которого «просит сердце», как не Исток, Начало, теряющееся в туманной дали Вечности?! Начало и человека, и мира, и всего, что происходит между ними.

Образ эпохи А. Белого указывает на духовный и смысловой резонанс событий, отстоящих друг от друга на расстоянии века — рубежных XIX–XX и XX–XXI веков, возвращающих Человечество к Бытийному Порогу. Это возвращение означает ***необходимость пересмотра*** феноменального и ноуменального мира, значений предметов, явлений, процессов, с которыми мы живём, в которых мыслим и которыми творим своё «сегодня», чтобы на его основе могло состояться «завтра».

Большинство современных понятий и явлений имеют весьма давнюю историю. Время, условия и люди значительно изменяют их, и каждое новое поколение принимает от предыдущего заметно изменённый мир в надежде на его истинность и подлинность. Так продолжается до тех пор, пока новые наслоения не исказят настоящие смыслы и не подставят вместо них мнимое значение. Тогда и появляется у человека ощущение «палубы корабля под ногами» вместо привычной устойчивой почвы. Смысловые миражи, обернувшиеся истинами, рушатся от малейшего «дуновения ветра», оставляя в замешательстве тех, кто так уверенно направил к ним свои стопы. Такие обстоятельства указывают на необходимости «срочной остановки», определения горизонтов близкого и далёкого мира и восстановления его истинных значений.

Не является исключением и Искусство. Кто может сегодня назвать точное время его появления или хотя бы рождения обозначающего его понятия? Эти открытия ещё предстоит сделать. Но найти ***исходный смысл*** этого вечного спутника Человека необходимо уже сегодня! Тем более, что и острота проблемы не вызывает сомнений, и средства для её решения добыты современной наукой.

Смысл вопроса заключается в поиске ***первоначальной сущности***, ***исходной константной составляющей феномена Искусства***, которая была заложена в его основании и остаётся ***неизменной*** во все времена — независимо от перемены форм, языка, стилей и жанров. Подобные задачи решаются сегодня во многих направлениях научных исследований, включая точные и естественные науки (Ю. И. Кулаков, Д. Бом в физике, В. Н. Топоров, М. Элиаде — в семиотике и философии мифа и т. п.), на что обращает внимание один из самых «гуманитарных» физиков XX века Ф. Капра: «Если сегодня физика преподносит нам мировоззрение, мистическое по своему содержанию, то она, некоторым образом, возвращается к своим собственным истокам» [5].

В некоторой мере это создаёт резонанс с мышлением Античности, в котором предметы и события воспринимались не сами по себе, а в виде воплощений «начал» и «причин» (В. М. Розин). Поэтому в те времена считалось, что автор (художник) не творил произведения (всё создавали боги), а выявлял в материале и своём искусстве скрытую сущность заложенного в материи Духа. Постоянное присутствие в античной картине мира «начал» и «причин» помогало поддержи-

вать равновесие между новаторством и традицией в жизни, ложным и достоверным в познании, божественным и человеческим в Искусстве.

Научное мировидение сегодня движется в сходном направлении, «восстанавливая в правах» метафизическую задачу постижения Истины. Теперь она определяет исследовательские цели не только философов, но и звучит из уст физиков, математиков: «Главная задача познания — постижение Тайны Бытия, поиск единственной и абсолютной Истины. Осуществление этой задачи становится возможным лишь при эффективном сочетании разума и откровения. Истинное знание, отдавая предпочтение синтезу перед анализом, стремится к соединению того, что на первый взгляд кажется несовместимым» [6, с. 125].

В конце XX века наука открыла множество подобных, прежде казавшихся «несовместимыми» с научной картиной мира, явлений и законов. Их неожиданность читается уже в интонациях нескрываемого удивления самих учёных, увидевших новый лик давно знакомого мира: «Кто бы мог ожидать, что с экспериментальным подтверждением гипотезы расширяющейся Вселенной перед нами откроется возможность проследить историю окружающего нас мира как единого целого? <...> Квантовая механика дала нам теоретическую основу для описания нескончаемых превращений одних частиц в другие.. <...> По своему характеру наша Вселенная плюралистична, комплексна. Структуры могут исчезать, но могут и возникать» [10, с. 48–49].

Эти новые факты позволяют и применительно к Искусству найти необходимое «зеркало», способное отразить его «лик» в целостности: за метаморфозами жанров и стилей, за мнимой жёсткостью историко-типологических и этнонациональных границ, за всей неповторимостью индивидуальных авторских самораскрытий увидеть ***единый ствол Древа Искусства***, питающий бесконечно живое буйство «веток и веточек», «листьев», «цветов», «плодов» — всего разнообразия жизненных форм, которые то одновременно, то последовательно моделируют непрестанно меняющийся, но остающийся самим собой Феномен Искусства.

Как можем мы узнать в разных «точках» вырастающего из бесконечных глубин древности Пути Искусства один и тот же Феномен? Как распознать «истинный лик Зевса» в его бесконечных ипостасях, в каждой из которых перед нами — и он, и не он? Это задачи равной меры.

История Искусства, увиденная в «телескопической» (М. Пруст, М. Мамардашвили) перспективе его целостного саморазвития, «цветения и плодоношения» формами и стилями, тоже открывается как «череда ликов» единого, самовозрастающего и самоизменяющегося грандиозного явления. Являются ли в этом смысле одним и тем же Искусством синкретические действа магического ритуала? А напоённые магией творения Древнего Египта? А художественные памятники эпохи Возрождения? Современное искусство? При кажущейся абсолютной непохожести есть в них единое Начало, которое позволяет всё это разнообразие называть общим именем.

«Исследуя последовательность, изучая отличия, что узнаешь ты о человеке? О дереве? Семечко, росток, гибкий ствол, твёрдая древесина — это ли дерево? Чтобы понять, не члени. Сила, мало-помалу сливающаяся с небом, — вот что такое

дерево. Таков и ты, дитя моё, человек. Бог Рождает тебя, растит, полнит то желаниями, то сожалениями, то радостью, то горечью, то гневом, то готовностью простить, а потом возвращает в своё лоно. Но ты не вот этот школьник, и не этот супруг, не вот это дитя, и не этот старец. Осуществление — вот что такое ты» [14].

К идее возрастания целого из истока приходит и Г. Гегель. Он видит способность исходного противоречия, ***заключённого в зародышевом состоянии,*** наращивать новые уровни организации и перестраивать при появлении каждом обновлении сложное целое системы. Как раскрытие исходного противоречия важно понять и феномен Искусства, чтобы, виток за витком разматывая выращенный из его метаморфоз «клубок», добраться до искомой сердцевины.

«Будущее покоится в прошлом», — говорят философы Древнего Востока, то есть идея, заложенная в основе любой деятельности или формы бытия, определяет её результат или будущее состояние. Выраженные в символах, мифах и ритуалах ***изначальные идеи*** выполняют функцию архетипа (К. Г. Юнг) или «первотектона» (А. Пелипенко) — истока, сущности, задающей «априорные схемы всякой культурной деятельности» [9, с. 58]. Они определяются как «инвариантные матрицы, на основе которых в сознании субъекта могут моделироваться различные версии картины мира» [там же]. ***Открытие изначальной идеи*** позволит понять подлинную природу Искусства, что является главным условием его ***сущностного осмысления.***

Идея определяющей роли начала, обоснованная в синергетике (И. Пригожин, С. Курдюмов и др.), проходит смысловым пунктиром, полунамёком, вскользь упомянутым замечанием через всю культуру Человечества. В XX веке она стала выглядеть наподобие яркого звёздного неба в ясную ночь. Свет Начала резонирует то в науке, то в искусстве, то в духовных учениях и движениях. ***Начало — фундаментальная категория, вмещающая в себе логику и специфику развития мира.***

На странные переклички результата и истока указывают и поэты. Ю. С. Степанова поразил фрагмент «Песни о вещем Олеге» А. С. Пушкина:

Из тёмного леса навстречу ему
Идёт вдохновенный кудесник,
Покорный Перуну старик одному,
Заветов грядущего вестник...

«Словосочетание «заветов грядущего вестник» для русского языка ... довольно странное — «заветы будущего», «заветы, идущие от того, чего ещё нет». Но это и есть признак настоящего «мудреца-философа» — умение толковать будущее по внешним, опережающим признакам» [15, с. 12].

Исходя из новых и древних научных посылок, можно предположить, что и процесс развития Искусства определяется его ***исходным состоянием и первым импульсом, идеей, устремлением к будущему.*** Как здесь не вспомнить мифологические модели мира и картины Сотворения Мира и Человека в религиозных концепциях разных народов, где высшую значимость получают именно первичный импульс и исходное вещество!

Именно с идеи «начинаются» все элементы мира, культуры и Искусства. В Ведах утверждается, что весь Космос проявляется воздействием звука. «Подумал, произнёс, свершилось...» Эта «формула творения» была произнесена Матерью Мира для бога Неба Ульгеня в алтайской мифологии. Эта же «формула» действует во всех проявлениях активности человека: физической, духовной, художественной, каждое действие которого начинается с ***идеи***. Это единый ***алгоритм*** порождения явлений, выделенный в семиотической концепции культуры Ю. М. Лотмана, в системно-синергетической концепции культуры М. С. Кагана.

На принципиальную значимость исходной ***идеи*** на примере музыки обращает внимание В. Медушевский: «Когда из мысли выветривается вера, когда духовность и все сущностные силы покидают её и мысль становится бессильной, лишённой радостной бытийственной энергии, когда она уже не поднимает ввысь, — тогда она впадает в этот порок распадения чуда. В пределе остаётся шелуха бытия, пустая информация» [8, с. 241]. Музыкальная мысль — это реализованная потенция, а непроявленные, но лежащие в её основе вера, чувство — духовное зерно, первопричина, породившая и саму мысль, и форму её высказывания.

Роль начала в творческом процессе характеризует И. Пригожин: «Литературное произведение, как правило, начинается с описания ***исходной ситуации*** с помощью конечного числа слов, причём в этой своей части повествование ещё открыто для многочисленных различных линий развития сюжета. Эта особенность литературного произведения как раз и придаёт чтению занимательность — всегда интересно, какой из возможных вариантов развития исходной ситуации будет реализован. Так же и в музыке — в фугах Баха, например, заданная тема всегда допускает великое множество продолжений, из которых гениальный композитор выбирал на его взгляд необходимое» [11, с. 50].

Закон «о начале» не выделяется представителями синергетики как самостоятельное методологическое построение. Он растворён в открытых ими закономерностях и ***формулируется нами*** как методологический принцип, закон, раскрывающий возможности гуманитарного прочтения смысла современного состояния культуры и Искусства, проектирования логики их будущего развития.

Системный характер научных аналогий, принятые в современной науке дефиниции «закона» позволяют определить обнаруженные нами качества как ***общий закон развития культуры***. Ведущая роль начала проявляется во всех без исключения процессах и явлениях, входящих в систему культуры, так как первичность идеи как исходного импульса любого явления или действия является сущностным свойством культуры (Ю. М. Лотман, М. С. Каган и другие).

Современная биология открыла «свёрнутые» в виде сложных кодов потенции личностного развития человека в исходной клетке, из которой формируется будущий организм. Современные открытия позволяют предположить, что время жизни и ***качество явления культуры*** зависит от высоты и масштабности заложенной в нём изначальной идеи.

Закон о Начале выражает методологический принцип, действующий на всех системных уровнях культуры (а возможно — и всего Бытия, но эта гипотеза работает только в модели мира, признающей специфическую духовно-материальную сущность творения и наличие Творца):

Идея, заложенная в момент рождения феномена, является для него единственно истинной, раскрывающей его исходный сущностный смысл. Она сохраняется в динамике его развития в неизменном виде при любых обновлениях формы и способов функционирования, составляя внутренний константный стержень феномена и не давая ему тем самым утратить себя в ходе непрерывного исторического изменения.

В действии «закона о Начале» проявляется важное свойство. Чем ***дальше от исходного смысла*** явления уводят происходящие в нём перемены, тем сильнее будут проявляться ***кризисные состояния***, вплоть до угрозы полного вырождения. Если в бытии какого-либо явления культуры мы обнаруживаем состояние кризиса, то это значит, что мы значительно отклонились от его истинного смысла. Для определения пути выхода из кризиса необходимо вернуться в то культурно-историческое прошлое, когда это явление возникло, чтобы понять его исходный смысл. Сравнив его исходный смысл с современным, мы получаем возможность увидеть характер и направленность произошедших изменений и найти верный путь разрешения противоречия.

Один из ярчайших опытов «видеть мир по-другому» посредством ***обращения к началу*** подарил миру французский археолог и антрополог А. Леруа-Гуран. В 1960-е годы в решении проблемы познания сущности человека он обращается к теориям его происхождения. После ста с лишним лет смены ошибочных гипотез по данной проблеме им было обнаружено, что сущностное отличие человека от других млекопитающих — вертикальное положение тела, то есть двуногое ***прямохождение***.

Позже сходная идея была представлена в книге Б. Ф. Поршнева «О начале человеческой истории», в которой автор утверждает, что дальнейший уровень наук о человеке будет зависеть от существенного сдвига в познании ***начала человеческой истории***: «Если ты хочешь понять что-либо, узнай, как оно возникло» [12, с. 26].

Эти проявления рождают гипотезу, что и особенное ***назначение Искусства*** как культурно-исторического феномена, его ***специфическую сущность*** как некоей уникальной целостности можно понять, обратившись к его истокам. Проявления кризиса Искусства обостряются в те моменты, когда искусством мы начинаем считать что-то далёкое от его истинной сущности. Все «художественные реформы» или «стилевые революции» происходят как попытки преодолеть начавшийся кризис.

Общим же для всех вариантов реформирования оказывается всё тот же принцип «***возвращения к истокам***». Чем ближе к исходной сущности искусства оказываются нововведения, тем дольше и результативнее бывает их художественная жизнь. И в этом тоже проявляется ключевая роль Метафизики: возвращение к Основам Бытия позволяет восстановить устойчивый фундамент, обрести «точку опоры и равновесия».

Искусство не строится на пустом месте. Его рождению предшествует вызревание целостной и беспредельной ёмкой идеи, некоего «суперэйдоса», безграничный смысл которого саморазворачивается в диалектике сакрального и профан-

ного на протяжении уже прошедшей и ещё только становящейся истории человечества. И в основании целостного феномена Искусства лежит «суперэйдос», который тоже является «***его сущностным ядром***», своеобразным «банком стволовых клеток», вмещающим в себе его бесконечный резерв восстановительной энергии.

Убеждённость в изначальной связи искусства с Высшим духовным Началом Мира была источником композиторского вдохновения и стала духовной основой философских размышлений А. Н. Скрябина: «Музыка — путь откровения. Вы не можете себе представить, какой это могущественный метод познания. Если бы вы знали, сколь многому я научился через музыку! Всё, что теперь думаю и говорю — всё это я знаю через своё творчество. Музыкальные и творческие аналогии удивительны, они часто совершенно объясняют то, что иначе было бы совершенно непонятно. Вы не можете себе представить, до какой степени творчество в искусстве есть ***путь откровения***» [12, с. 61].

Многие данные этнографии и археологии указывают на изначальную связь музыки с осмыслением космоса, его строения и форм взаимодействия человека с ним. Они позволяют предположить, что музыка, другие искусства в контексте магического ритуала утверждали порядок как аналогию Вечного исходного космического порядка, были способом его познания, средством поддержания этого порядка и преодоления хаоса.

Так, например, для индусов заниматься поэзией означает конструировать что-то: создавать или разрушать. И в современных культурах, сохранивших причастность к изначальным смыслам Искусства, мы встречаем тот же глубинный космизм, убеждённость в сакральности творчества, священное отношение к процессу «сотворения» «текстов»: «Что такое поэт? Человек, который пишет стихами? Нет, конечно. Он называется поэтом не потому, что он пишет стихами; но он пишет стихами, то есть приводит в гармонию слова и звуки, потому что он — сын гармонии, поэт. Что такое гармония? Гармония есть согласие мировых сил, порядок мировой жизни. Порядок — космос, в противоположность беспорядку — хаосу. Из хаоса рождается Космос, мир» [3, с. 153].

В философских и культурологических исследованиях проблема «ресакрализации» культуры и искусства как её особой составляющей, более всего приближенной к тонким материям «непроявленного», сегодня заняла важное место. С позиций психологии её исследует А. Маслоу, отмечая повышение значимости онтологических мотивов как специфику проявления личностного кризиса современного человека, отлучённого от сакральных корней культуры: «Ресакрализация означает желание и готовность посмотреть на человека «глазами вечности», если воспользоваться выражением Спинозы, или иначе — воспринять человека так, как это делали средневековые христиане, воспринять его как нечто целое и неделимое, наделённое и святостью, и бессмертием, и символическим предназначением» [7, с. 62–63].

Древнейшее состояние культуры человечества необходимо прочесть как смысловой исток, в границах которого сформировалась идея, смысл Искусства в системе культуры, его назначение в процессе взаимодействия человека и мира, который

сохраняется в нём и в настоящее время, и будет оставаться его истинным смыслом при всех формальных изменениях языка и социального функционирования искусства.

«Слово и звук недалеко отстоят друг от друга, ведь оба они являются средствами выражения и объективации одного порядка. Это существенно для любого искусства, и именно поэтому все виды искусства связаны между собой. Или, образно говоря, все виды искусства исходят из некоего общего центра. Он — точка их взаимодействия, взаимопроникновения, и потому именно он и является ключом к их пониманию. Этот центр — смысл. Он — первоматерия всего искусства, и различны лишь формы, через которые он проходит, основой которых он служит и лишь в совокупности с которыми он обретает субстанциональное бытие. Таким образом, все виды искусства различаются лишь формально, в сущности же все они имеют единую основу». [1, с. 3].

В данном контексте вопрос о зарождении искусства в культуре первобытного общества приобретает основополагающее значение.

Наука об искусстве развивается, виток за витком меняя угол обзора проблем и границы охвата явлений, подходящих под градацию Искусства. Сегодня в сфере искусства изменилось многое — и формы его бытия в культуре, и характер художественного языка и художественных образов, и потребности восприятия. Всё это требует переосмысления и поиска той новой (или хорошо забытой) грани, которая в «магическом кристалле» Искусства и в современных условиях способна сиять ярче остальных.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бальтазар Г. У. фон; Барт К.; Кюнг Г.* Богословие и музыка. Три речи о Моцарте / пер. с нем. М.: Библейско-богословский институт им. Апостола Андрея, 2006. 159 с.
2. *Белый А.* Символизм как миропонимание // Белый А. Символизм как миропонимание /Сост., вступ. Ст. и прим. Л. А. Сугай. М.: Республика, 1994. С. 244–255.
3. *Блок А.* О назначении поэта // Блок А. Об искусстве. М.: «Искусство», 1980, 504 с.
4. *Бурлака Д. К.* Метафизика культуры. 3-е изд. СПб: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2009. 352 с.
5. *Капра Ф.* Дао физики. URL: http://login.ru/books/dao-fiziki-kapra-fritof-vselennaya/ (дата обращения 21.04.2014).
6. *Кулаков Ю. И.* Какой представляется мне на данном этапе высшая цель науки // Пути духовного и экологического преобразования планеты: Материалы 2-й Международной конференции «Алтай — Космос — Микрокосм», Алтай, 1994 г. Барнаул: «Ак-Кем», 1994. С. 120–126.
7. *Маслоу А. Г.* Дальние пределы человеческой психики / Перев. с англ. А. М. Татлыбаевой. СПб.: Евразия, 1999. 432 с.
8. *Медушевский В. В.* Интонационная форма музыки: Исследование. М.: Композитор, 1993. 262 с.
9. *Пелипенко А.* Культурная динамика в зеркале художественного сознания // Человек. 1994. N 4. С. 58–76.

10. *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. М.: Прогресс, 1986. 432 с.
11. *Пригожин И.* Философия нестабильности // Вопросы философии. 1991. № 6. С. 46–57.
12. *Поршнев Б. Ф.* О начале человеческой истории (Проблемы палеопсихологии). М.: Издательство «Мысль», 1974. 487 с.
13. *Рыбакова Т. Б.* Этот звенящий эльф. М.: СПб.: «Экстрапринт», 2008. 160 с.
14. *Сент-Экзюпери А.* Цитадель. URL: http://lib.ru/EKZUPERY/citadel.txt (дата обращения 22.11.2014).
15. *Степанов Ю.* Семиотика, философия, авангард // Семиотика и авангард: Антология / Ред. — сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин. Под общ. ред. Ю. С. Степанова. М.: Академический проект; Культура, 2006. С. 5–32.
16. Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. Ред. колл.: А. А. Гусейнов, В. А. Лекторский, В. В. Миронов и др. Сост.: П. П. Апрышко, А. П. Поляков, Ю. Н. Солодухин. 8-е изд., дораб. и доп. М.: Республика; Современник, 2009. 846 с.

УДК 78.01

Г. К. Жукова, С. В. Лаврова

ПСИХОЛОГИЯ ЗВУКОВОГО ВОСПРИЯТИЯ: ФИЗИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ ИЛИ ЭСТЕТИКА?

Музыкальная психология в качестве суммы эмпирических знаний, основывающихся на принципах звукового и музыкального воздействия на человека, зародилась в глубокой древности. Появление научной дисциплины, изучающей эти явления, относится лишь к концу XIX века. Именно в этот период появляется фундаментальное исследование немецкого физика, врача, физиолога и психолога Германа Гельмольца «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» [1], далее получившее свое развитие в трудах В. Штумпфа [2], М. Майера [3] и В. Келера [4]. Первый этап развития музыкальной психологии был связан с психоакустикой и психофизиологией слуха, в частности за последней закрепилось название двухтомного исследования Штрумпфа «Тонпсихология» [5].

Сами же слуховые ощущения были дискуссионным предметом с древнейших времен. При этом практически сразу в качестве отдельной специфической области знаний выдвинулась акустика (греч. akustikos — «слушаю»), объяснявшая эти явления. Хронология акустических представлений и знаний обширна: еще в VI в. до н. э. древнегреческий математик и философ Пифагор обнаружил связь между высотой тона и длиной звучащего тела, установив экспериментальным путем, что равенство натяжения и материала при неравной длине дают консонансные октавы, кварты и квинты в пропорциях простейших соотношений 1:2; 2:3; 3:4. Именно в соответствии с этими представлениями пифагорейцы пришли к выводу что «все в мире есть число и гармония». На основе этих пропорций возникла теория консонансов и диссонансов. Эвклид, совершавший попытки разобраться в природе этих явлений, считал, что диссонанс — это в первую очередь неспособность тонов к слиянию, следствием которой становится неприятное звучание. Эволюция учения о слуховых представлениях привела Аристотеля к разделению акустики на физическую (изучающую законы распространения звука), и физиологическую (связанную со спецификой восприятия звука живыми существами).

Дальнейшее изучение акустики эмпирическим путем привело Леонардо Да Винчи к открытию принципа независимости распространения звуков из разных источников. Галилео Галилей обнаружил зависимость высоты звука от частоты колебаний тела, а громкости — от их амплитуды. Позднее французский ученый М. Марсен измерил скорость распространения звуков в воздухе, а Р. Гук продемонстрировал, что высота звука определяется частотой колебаний. Х. Гюйгенсу принадлежит открытие принципа волнового движения. Научная дискуссия, именуемая «спором о струне», развернувшаяся в XVIII в. между крупнейшими учёными вокруг изучения колебаний струны, вовлекла в свою орбиту

Д'Аламбера, Л. Эйлера, Д. Бернулли и Ж. Лагранжа. Результатом стало изучение происхождения обертонов [6]. Э. Хладни — немецкий учёный, исследовавший области экспериментальной акустики и метеоритики экспериментирует с формами звуковых колебаний. Т. Юнг и О. Френель создают теорию интерференции и дифракции волн [7]. Все эти исследования еще не затрагивали особенностей слухового восприятия.

Вышеупомянутый классический труд Германа Гельмгольца вышел в свет в 60-х годах XIX в. Исследователь, впервые в рамках научного изучения процессов, происходящих в органах чувств, попытался решить следующие задачи: исследование внешней причины воздействия света или звука на рецепторы; изучение различных возбуждений, отвечающих ощущениям; открытие законов, согласно «которым составляются из подобных ощущений представления определенных внешних объектов, то есть, составляются восприятия» [1].

Свою резонансную теорию слуха Гельмгольц обосновывал прежде всего анатомическими данными, выстроив на этой основе в дальнейшем изучение слышимого тембра и явлений консонанса/диссонанса музыкальных звуков. Опираясь на аналитические данные, Гельмгольц приходит к следующему выводу: поперечные волокна основной мембраны внутреннего уха в силу их разной натянутости и длины представляют собой «струны», которые обладают способностью резонировать на разных звуковых частотах. Таким образом, любой сложный звук возбуждает именно те участки основной мембраны и связанные с ними нервные окончания кортиева органа, которые соответствуют спектральному составу этого звука, чем и определяется слышимый тембр.

Теория Гельмгольца обращается к главному вопросу сферы анализа эстетических представлений в контексте физических ощущений: к объяснению понятий консонанса и диссонанса. Каждый музыкальный звук состоит из частичных тонов (основного тона и обертонов). При одновременном воспроизведении двух звуков между их частичными тонами возникают биения. От количества биений и их громкости зависит степень консонантности и диссонантности интервалов. Так, при воспроизведении гармонического интервала октавы, например, c-c1, настроив его звуки в отношении 1:2 (натуральная октава), мы не услышим биений; гармонический интервал квинты, например, c-g, — настроив его звуки в отношении 2:3 (натуральная квинта), мы также не услышим биений; гармонический интервал большой терции, например, c-e, настроив его звуки в отношении 4:5 (натуральная б. терция), мы услышим слабые биения; гармонический интервал м. секунды, например, c — des, настроив его звуки в отношении 15:16 (натуральная м. секунда), услышим весьма сильные биения. Разделив консонантные интервалы на абсолютные (прима, октава), совершенные (квинта, кварта), средние (б. секста, б. терция) и несовершенные (м. терция, м. секста), Гельмгольц подвел черту под консонирующими интервалами, представив все прочие в качестве диссонансов. В своей теории, исходя из натуральных интервалов и простых соотношений, он явно не учитывал интервалы и звуки музыкальной практики, находящиеся в более сложных отношениях, однако, звучащие без «биений», на которые он опирался в своей классификации.

Карл Штумпф (1848–1936) перенёс научное обоснование теории музыки из области физиологии в область психологии, отказываясь от объяснения консонанса в качестве акустического феномена. Он так же, как и Гельмогльц, исходил из психологического факта «слияния тонов»: если два звука при одновременном воспроизведении сливаются в нашем сознании в один звук, то образуемое ими двухзвучие есть консонанс, в противном случае — диссонанс. Учитывая степень слияния звуков, Штумпф разделяет консонирующие интервалы на группы, в целом совпадающие с группами, предложенными Гельмгольцем. Выводы Штумпфа были сделаны на основании многочисленных экспериментов с восприятием гармонических интервалов как в отношении профессиональных музыкантов, так и в отношении не музыкальных испытуемых [2]. Обоснование консонанса и диссонанса, данное Гуго Риманом, также основывается на принципе «слияния тонов», где «тоны, входящие в состав одного и того же созвука и могущие его замещать, являются консонансами один по отношению к другому (как бы сливаются между собой в объединяющем значении созвука*);* тоны же, входящие в состав различных созвуков и их заступающие, — суть диссонансы по отношению друг к другу». [8, с. 11]. Как и Штумпф, Риман был абсолютно уверен в том, что обоснование аккорда с акустической или метафизической стороны невозможно без привлечения психологической составляющей.

Вопрос о том, являются ли понятия диссонанса и консонанса исключительно эстетическими, или же представляют физическую реальность, с которой музыкантам приходится так или иначе считаться и сегодня остается открытым. Все вышеупомянутые исследователи относят диссонансы и консонансы к объективной физической реальности. При этом интересно, что Гельмгольц соглашается с Эйлером в том, что человеку проще резюмировать и усвоить простые соотношения, соответственно, они наиболее «приятны». При этом он подчеркивает, что до сих пор не установлено, каким образом, слушатель, не знакомый с физикой, и не знающий, что различия тонов происходят от различия колебаний, может «усваивать» отношения чисел колебаний и вычленять «приятные» от «неприятных». Одна из задач знаменитого трактата Эйлера «Опыт новой теории музыки» [9] заключалась как раз в том, чтобы объяснить, исходя из «достоверных принципов», почему нам что-то нравится или не нравится. Основной признак совершенства, по Эйлеру, — порядок, закон которого соответствует цели, создающей совершенство. Музыкальный объект нам нравится тогда, когда понимаем его порядок, и не нравится — когда не понимаем, почему тот или иной звук находится на том или ином месте. Постижение и создание — это постижение либо воплощение упорядоченности элементов, установление которой принципиально возможно на основе расчета. Соответственно, творчество понимается как ремесло, основанное на точном знании, что позволяет обосновать математически эстетико-психологическое воздействие музыки, а также разницу в восприятии диссонансов и консонансов.

XX в. кардинальным образом изменил эстетические ориентиры: классические представления о благозвучии, гармонии, вокруг которых так или иначе строился дискурс об оппозиции консонанса и диссонанса. В тот поворотный момент исто-

рии, когда из эстетико-математической сферы логическая доминанта дискуссии переместилась в область психологии, универсальная объективизация этих явлений стала недоступной. Психологические рычаги восприятия находятся в большой зависимости от множества факторов, которые с одной стороны необходимо учитывать, с другой — они создают слишком сложную для анализа систему.

Для того чтобы понять, каким образом современный человек воспринимает звук, как дифференцирует благозвучия — консонансы и диссонансы, какие факторы обеспечивают сегодня постижение музыки и ее эстетический резонанс, обратимся к практике музыкального постсериализма.

Звуковая картина современного мира необыкновенно пестра. Мы с трудом можем избавиться от назойливых шумов и «недостойных нашего внимания» звучаний. Окружающий мир полон как бытовых, так и квази-музыкальных шумов, загромождающих повседневное звуковое пространство, вызывающих ощущение, что для тишины в нем вовсе не осталось места. В практике музыкального постсериализма именно те звуки, которые прежним художественным опытом были отвергнуты (обозначенные в качестве шумовых — то есть не музыкальных), сегодня выходят на первый план. Они сливаются с ландшафтом современности, порой вызывая скорее бытовые, нежели имеющие отношение к музыкальной традиции ассоциации. Завораживая неоднозначностью своего происхождения с точки зрения инструментальной практики, они провоцируют слушательское восприятие отсутствием «биений» по отношению к шумовой завесе повседневности. Они также диссонируют с инерцией восприятия, отождествлением их в контексте прежнего понимания «музыкальных» звуков.

Таким образом, новая музыка — это своего рода ответ на звуковой хаос повседневности. Оперирование предельно тихими звучностями и включение элементов тишины в качестве полноправного звукового материала стали отличительными особенностями музыки последних десятилетий.

Один из важнейших психологических принципов музыки прошлого, — смена напряжения разрешением, состоянием покоя. Новому слушателю необходимо резонировать со звуковым пространством, предлагаемым композитором и эффект от этого взаимодействия эстетически самоценен и длителен.

В физическом эффекте резонанса звуковая волна, распространяясь в пространстве, может переносить энергию колебаний другому телу (резонатору), которое, поглощая эту энергию, начинает колебаться, и само становится источником звука. Этот звук, скорее воображаемый и виртуальный, знаменует собой необратимый процесс изменения основ слушательского восприятия.

Оппозиция диссонанса и консонанса — гармонического равновесия, обуславливающая в классической музыке необходимость прийти к устойчивому благозвучному звучанию, существует в том или ином виде и в новой музыке. Но лишь в самой идее противопоставления элементов, а отнюдь не в буквальном первоначальном значении. Однако достижение равновесия посредством разрешения изначально заложенного в композиции конфликта, не только не обязательно, но и, скорее всего, неосуществимо, так как новая музыка менее всего стремится к определенности и уравновешенности. Дестабилизация слушателя, спровоцированная новой

музыкой, призвана изменить слушателя, очистить его замутненное слуховое восприятие, и научить ощущать звуковой мир, преодолевая прежний порог тишины.

Применительно к искусству, в том числе и к музыке, наиболее актуальной является формула противопоставления «прекрасного — безобразному». С точки зрения Эйлера, как уже подчеркивалось выше, постижение музыки — есть постижение порядка. Однако, представления о порядке находятся в прямой зависимости от психологических факторов. Современный человек, живущий в стремительно изменяющемся мире, ориентирован на иные ценности: для него не существует стабильности, ограничивающей эти изменения, в связи с чем, он зачастую мыслит «открытыми», мобильными формами, в противовес геометрической завершенности прежних эстетических представлений.

Современная постсериальная философия звука апеллирует к природным процессам. Каждый человек в своей психологической целостности обладает отчетливой звуковой структурой, которая не только дает ему возможность реагировать на мир звуков, но также и идентифицировать их.

Можно с уверенностью сказать, что развитие технологий, естественнонаучных открытий и тенденций современного искусства шло параллельно. И если ранее вышеупомянутые теории слуховых ощущений дифференцировали созвучия в качестве консонансов и диссонансов с точки зрения эстетических представлений и физических ощущений, то в XX в., при непосредственном участии современных технологий, появляется такое направление, как биомузыка. Его основной задачей становится поиск интерактивных концепций способных связать физиологию и звуковое пространство. Сама идея так называемой «биомузыки» принадлежит поэту Райнеру Рильке. В его эссе «The Primal Sound» (1919) [8] впервые фигурирует принцип считывания информации с мозговых извилин с помощью специального зонда, аналогичного граммофонной иголке. Затем, в 1934 г., пионеры психофизиологии Е. Адриан и Б. Мэтьюс совершили первые опыты по преобразованию электроэнцефалограммы мозга (ЭЭГ) в звук. Поиск физического эквивалента звука, соответствующий альфа ритму устойчивых колебаний с частотой около десяти герц, регистрируемых при анализе электроэнцефалограммы мозга, приводит к попыткам найти консонирующие физиологии созвучия, независимо от неоднозначных сложных исследовательских методов психоакустики.

Аналогичные опыты последнего времени связаны с выявлением особых свойств шума спектра 1/f. Шум мерцаний обладает «памятью» о своём прошлом равномерной в логарифмической шкале времени. «Розовый шум»[1] обнаруживается

[1] Цвета шума — это терминологическая система, приписывающая некоторым видам шумовых сигналов определённые цвета исходя из аналогии между спектром сигнала произвольной природы (точнее, его спектральной плотностью или, говоряматематически, параметрами распределения случайного процесса) и спектрамиразличных цветов видимого света. Эта абстракция широко используется в отраслях техники, имеющих дело с шумом (акустика, электроника, физика и т. д.). Спектральная плотность розового шума определяется формулой ~1 / f (плотность обратно пропорциональначастоте), то есть он является равномерным в логарифмической шкале частот. Например, мощность сигналав полосе частот между 40 и 60 герц равна мощности в полосе между 4000 и 6000 герц.

в различных процессах физиологии: сердечных ритмах, в графиках электрической активности мозга, в электромагнитном излучении космических тел, а также практически в любых электронных и механических устройствах. Именно розовый шум, согласно подтверждениям многочисленных научных экспериментов, играет особую роль в деятельности человеческого разума, как на уровне его высших проявлений, так и на уровне нейронных процессов. Проекция физиологических процессов на звук — живое существо, обладающее собственным временем, — нашла свое отражение во французском спектрализме, и в частности, в своеобразной звуковой философии Жерара Гризе. Звук, проживающий свое бытие во времени, от момента возникновения первого импульса до угасания последнего призвука, подобен физиологическим процессам — дыхания (вдох и выдох), сердцебиения и обладает свойством биологических объектов, для которых время как созидательно, так и разрушительно, и неумолимо. Процесс преодоления порога восприятия тишины и звука становится для спектралистов весьма важным свойством звуковой философии.

Проблема плавности перехода созвучий получила продолжение и развитие в творчестве и в аналитических работах финского композитора Кайи Саарьяхо. Она совершает попытку найти новое решение на современном уровне проблемы соотношения консонансов и диссонансов и в своей аналитической статье пишет следующее: «Я ввожу понятие звуко-шумовой оси (звук/шум), которое использую для аккумуляции напряжения, заменяющее динамическую функцию гармонии» [10, p. 93]. При помощи этого понятия композитор создает основные точки системы при помоши предварительного анализа спектров звуков музыкальных инструментов. Ось звук/шум замещает собой концепцию консонанса/диссонанса в новых условиях. Синтетическим параметром, способным объединить все прочие, в данном случае выступает параметр тембра, что объединяет направления теоретических и композиторских изысканий К. Саарьяхо. Тембр в данном случае — это результат взаимодействия между шумовыми звуками, ассоциирующимися здесь с «диссонирующими», и «консонирующими» — звуками определенной высоты. Противопоставление синусоидальных тонов — «белому шуму» подчеркивает двойственную функцию тембра.

Попытка систематизации и определения влияния звуковых вибраций, поисков объективных составляющих их физического воздействия на человека носили также и характер научных экспериментов. В 1975 г. американские исследователи Восс и Кларк опубликовали работу, в которой излагались результаты исследования спектра различных звуков, порожденных человеком — в том числе речи и музыки. Идея принадлежала Ричарду Воссу, который, еще будучи студентом, занимался разработкой и проверкой генераторов шума. Открытие стало следствием

Спектральнаяплотность такого сигнала по сравнению с белым шумом затухает на 3 децибела на каждую октаву. Пример розового шума — звук пролетающего вертолёта. Розовый шум обнаруживается, например, в сердечных ритмах, в графиках электрической активности мозга, в электромагнитном излучении космических тел. Иногда розовым шумом называют любой шум, спектральная плотность которого уменьшается с увеличением частоты.

технической неточности: ученый случайно воткнул в анализатор спектра, вместо генератора шума, провода от обычного радиоприемника и с удивлением обнаружил, что и усредненный спектр — то есть речь и музыка соответствуют 1/f — то есть «розовому шуму» [11]. Таким образом, можно прийти к выводу, что музыка, будучи видом творчества, является отражением физиологических процессов — сердечного ритма и мозговой деятельности. Это соответствие вполне объяснимо и если «розовый шум» в целом характерен для человеческого сознания, то можно предположить, что оно также адекватно сложнейшей и самоорганизующейся системе природы [12].

Вышеперечисленные эксперименты были направлены скорее на изучение возможностей сознания, на поиски звуковых эквивалентов физическим процессам, чем на достижение эстетического результата, так как осуществлялись в большей степени учеными, а не музыкантами.

Композиторы постсериализма обращаются к сфере психоакустики для поисков звуковых форм, адекватных особенностям человеческого сознания, пытаясь найти собственный подход к решению вопросов звукового восприятия с эстетико-художественной позиции.

Так, определяя перцептивные рычаги музыкального восприятия, современный итальянский композитор Сальваторе Шаррино утверждает, что временной континуум состоит из прерывистости сознания. Однако восприятие объединяет моменты пустоты. Непрерывная фрагментарность служит для того, чтобы каждое насыщенное звуками мгновение могло совпасть с тем, что уже отразилось в памяти. Без вмешательства памяти настоящее время невосполнимых мгновений осталось бы нереализованным. Время работало бы вхолостую, и мы даже не подозревали бы о его существовании. Взаимодействие между мгновением и памятью делает возможным получение представления о музыкальной форме, и способствует постижению композиционного процесса [13]. Пытаясь проверить свой композиционный метод психологически с позиции как внешнего, так и внутреннего наблюдения, С. Шаррино следует идее основателя экспериментальной психологии В. Вундта и экспериментирует на поле связей этих ощущений, привлекая также представления и чувствования. Для постижения музыки композитора слушателю приходится совершать процесс интроспекции. Композитор утверждает, что его сочинения тяготеют к тому, чтобы самоидентичная структура высказывания стремилась стать реальностью, когда «слух “обнуляет” ее, но воспринимает благодаря ей и звук, и тишину уже переосмысленными» [14].

Известно, что в музыкальном восприятии органы слуха выполняют двойное кодирование звука: спектральное и временное, и происходит это таким образом, что все рецепторы становятся доступны и сенсорному восприятию, передающему определенные импульсы в мозг. Сам звук обладает, с точки зрения Е. Назайкинского, двусторонним свойством: «с одной стороны, это объективное физическое явление — колебательный процесс, порождающий в упругой среде быстро распространяющиеся волны». Но существует и другая сторона восприятия — «субъективное психологическое: нечто воспринятое слухом и отразившееся в сознании в виде особого психического образа» [15].

Предлагаемая композитором модель восприятия соответствует реальности, с присущей мыслительным процессам прерывистостью сознания, логическими цепочками обработки звуковой информации, оперированием рычагами памяти, выстраиванием определенной линии благодаря процессу запоминания.

Итак, современная звуковая реальность есть отражение сущего: комплексное восприятие мира основывается, в том числе, на звуковых ассоциациях. Например, для человека, лишенного зрения, музыка и звук, наряду с осязанием и тактильными ассоциациями, — единственное окно в окружающий мир. На человеческое восприятие действуют все чувства одновременно, в то время как мы прислушиваемся, мы не прекращаем видеть, осязать. Помимо перечисленного, у нас есть и вкусовые ощущения, а за традиционными пятью чувствами восприятия стоит также и наше общее состояние равновесия тела, ориентации. Очевидно, что различные чувства влияют на нас поочередно, нарушая границы восприятия. Что касается взаимовлияния сферы чувств, нужно сказать, что ощущение не заканчивается там, где к нему присоединяется другое чувство. Уже при первичном определении качества звука сегодня мы не можем ограничиться лишь его акустическими критериями, а руководствуемся качествами, получаемыми из других ощущений. Таким образом, мы можем определить пронзительный или тяжелый звук, пользуясь концепциями осязательного происхождения, но очевидно, звук невозможно взвесить, так же, как и невозможно дотронуться до него рукой [16, p. 61]. Опираясь на комплексное восприятие всех чувств и ассоциаций, современный композитор основывает свои идеи и размышления на природных и физических явлениях, пытаясь по-новому взглянуть на сущность человеческого сознания, обрабатывающего информацию, поступающую из различных источников. Применение методов физиологической *общей* психологии в области психологии музыкальной все более актуально.

Перед композитором, оперирующим в новой музыке не традиционными музыкальными звуками, а, скорее, шумовыми (с позиции прежней практики), сегодня ставится важнейшая задача: найти особые механизмы воздействия на слушателя. Эти механизмы не всегда укоренены в сфере рационального, зачастую они лежат в области акустико-физиологического эксперимента с малопредсказуемым результатом.

Подводя итоги, необходимо попытаться ответить на вопрос, вынесенный в заглавие статьи: является ли психология восприятия отражением физической реальности, или же на нее воздействует совокупность эстетических представлений? Ответ в данном случае не может быть однозначным. Очевидно, что в предшествующие эпохи эстетика следовала нормам, выработанным в процессе художественного опыта. Эстетика современного искусства сознательно их отвергает, совершая попытки выработать собственные, отвечающие запросам времени. Физическая реальность, как показывает многовековой опыт, невероятно разнообразна и многогранна, и ее объективное отражение в искусстве напрямую зависит от системы координат, в рамках которой оно функционирует. Единственный вывод, который возможно сделать на основе этих наблюдений — на сегодняшний день имеет место множественность и равноправие различных концепций, как с художественной позиции, так и с исследовательской.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гельмгольц Г.* Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа теории музыки. СПб.: «Либроком», 2013. 594 с.
2. *Stumpf, C.* Tonpsichologie,2 vols. [1883–1890] Amsterdam: Bonset, E.J., 1965. 1009 p.
3. *Meyer M.* Contributions to a psychological theory of music. London.: Biblio Bazaar, 2010. 88 p.
4. *Kohler W.* Gestalt Psychology. New York: Horace Liveright,1929. 403 p.
5. *Stumpf C.* Tonpsychologie. Bd. II Leipzig, S. Hirzel, 1890, 253 p.
6. *Christensen, T.* Eighteenth-Century Science and the Corps Sonore: the Scientific Background to Rameau's Principle of Harmony // Journal of Music Theory. 1987. Vol. 31. P. 23–7. Все правильно: в начале длинное названиестатьи, через косую черту название журнала.
8. *Риман Г.* Упрощённая гармония, или Учение о тональных функциях аккордов / Пер. с нем. Ю. Энгеля. Москва-Лейпциг, 1898. 286 с.
9. *Эйлер Л.* Опыт новой теории музыки. СПб.: «Нестор-история», 2007. 273 с.
10. *Saariaho K.* Timbre et harmonie: interpolations of timbral structures.// Contemporary Music Review. 1987 Vol., pp.93–133
11. *Kahn D.* Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts Publisher Education International 2014, 230 c.
12. *Восс Р., Дж. Кларк.* Розовый шум в музыке; музыка из розового шума // URL: http://www.math.fau.edu/voss/mgf1106.htm (дата обращения: 10.12.14)
13. *Sciarrino S.* L'Archeologia del Telefono. URL: http://www.iscm.ru/index.php?page=composers&composer=sciarrino&work=archeology_phone (дата обращения: 10.01 2013).
14. *Vinay G.* L'invisible impossible: voyage a travers les images poetiques de Salvatore Sciarrino URL: http://revues.mshparisnord.org/filigrane/pdf/107.pdf (дата обращения: 10.12.14)
15. *Назайкинский Е.* О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. С. 69.
16. *Sciarrino S.* Le figure della musica, Da Beethoven a oggi. Milano Ricordi, 1998. P. 60.

В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ

УДК 75.03

Е. Р. Адаменко

КОЛЛЕКЦИЯ СКУЛЬПТУР Е. А. ЯНСОН-МАНИЗЕР В АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ. ОБРАЗЫ Г. УЛАНОВОЙ

В архивах Мемориального кабинета истории отечественного хореографического образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой сохранился «Дневник работы Методического кабинета и Музея Ленинградского Хореографического училища». Там есть следующая запись: «В сентябре в 1957–58 учебном году при Методическом кабинете ЛГХУ открыт Музей по истории Петербургского и Ленинградского балета, начиная с 18 века до наших дней. Государственный Театральный Музей Ленинграда передал Музею ЛГХУ 4 висячих стенда и три застекленных витрины. Помимо окантованных и аннотированных экспонатов, музей украшен бархатными портьерами золотисто-коричневатого цвета. Куплена мягкая мебель. Музей охотно посещается как учащимися и педагогами ЛГХУ, так и представителями зарубежных стран. По воскресеньям в Музее бывают экскурсии худож. самодеятельности. Музей ЛГХУ расположен в двух классах и коридоре 5-го этажа» [1]. Все записи в Дневнике сделаны рукой Мариэтты Харлампиевны Франгопуло[1], необыкновенным энтузиастом своего дела, которая и стала основательницей и хранительницей школьного Музея. Не имея официального статуса музея, сегодня он называется «Мемориальным кабинетом истории отечественного хореографического образования» (МК ИОХО), но все именуют его по-прежнему. В 1988 году Музею были выделены обширные помещения на первом этаже училища, так как коллекция постоянно пополнялась новыми экспонатами. Сегодня в экспозиции представлен ценный иконографический материал, включающий театральную фотографию XIX–XX вв., живописные полотна и рисунки Эмиля Визеля, Василия Сварога, Зинаиды Серебряковой, Михаила Фокина, Вацлава Нижинского, Соломона Гершова, Юрия Пугачева, Анастасии Николаевой-Берг и других художников, подлинные афиши «Русских сезонов», эскизы театральных костюмов и сами костюмы, театральные атрибуты и личные вещи известных танцовщиков. В фондах хранятся книжные раритеты, архивы, дневники

---

[1] М. Х. Франгопуло (1901–1979) — выпускница Государственного Петроградского театрального (балетного) училища 1919 г. (уч-ца Л. Леонтьева), артистка балета ГАТОБа / Кировского театра (1919–1947), с 1940 г. — преподаватель истории балета ЛХУ/ЛАХУ им. А. Я. Вагановой.

и автографы замечательных деятелей петербургского и ленинградского балета, многочисленные выпускные и фотографические альбомы. В Музее находится значительная коллекция скульптуры, насчитывающая более 90 единиц хранения. Наибольший художественный интерес представляют работы известного советского скульптора Елены Александровны Янсон-Манизер.

Елена Янсон (1890–1971) родилась в Петергофе в семье ремесленника. После окончания в 1911 году гимназии она продолжила обучение на частных архитектурных курсах Е. Ф. Багаевой, затем последовательно, — на архитектурных факультетах в женском Политехническом институте (1914–1917) и в Петроградской Академии художеств (1917–1922)[2]. Янсон совмещала учебу с работой чертежницы в мастерских архитекторов и помощницы театрального декоратора в Первом государственном театре марионеток. Именно в театре она получила свой первый опыт в искусстве пластики, изготавливая фигурки кукол. В 1921 г. Елена Янсон перешла с архитектурного факультета на скульптурный и в 1922 г. стала работать у профессора М. Г. Манизера. Под руководством будущего мужа (Елена Александровна стала женой Матвея Генриховича Манизера в 1926 г.) в 1925 году она заканчивает Высший художественно-технический институт.

Творчество Янсон-Манизер широко и разнообразно, на протяжении жизни она работала в разных жанрах скульптуры: историческом, аллегорическом, бытовом, портрете, создавая произведения разного назначения. Она является автором монументальных работ, серий фарфоровых и мраморных рельефов ряда станций Московского метрополитена, мемориальной пластики, станковой и миниатюрной скульптуры, произведений малых форм (кабинетные статуэтки). В зависимости от содержания и назначения работ скульптор пользовалась различными материалами: мрамором и деревом, бронзой и фарфором.

В 1934 г. Янсон-Манизер обращается к изображению танца, с тех пор образы Советского балета, становятся основным лейтмотивом дальнейшего творчества мастера. Р. Минасов приводит слова скульптора: «Мне всегда хотелось преодолеть статичность, неподвижность статуи, придать фигуре динамическую выразительность, — говорит Елена Александровна. — Может быть, это стремление и привело меня к изображению мастеров балета» [2, с. 26]. Янсон-Манизер создала более 350 статуэток, посвященных искусству танца, и большое число портретов выдающихся деятелей хореографии, представляющих своеобразную историю Советского балета в скульптурных образах. В её произведениях, за редким исключением, нет статичности, она пластически умела передать не только характерные особенности той или иной партии, но и индивидуальность исполнителя в каждой роли.

Творчество скульптора, посвященное балету, можно поделить на два этапа: ленинградский и московский. До 1940 г. художница жила в Ленинграде, и её

---

[2] В 1918 г. Академия художеств была упразднена. Высшее художественное училище при Императорской Академии художеств в Петрограде в 1918 г. преобразовано в ПГСХУМ — Петроградские государственные свободные художественно-учебные мастерские, в 1921 г. переименованы в Петроградские государственные художественно-учебные мастерские при воссозданной Академии художеств. В 1922 г. преобразованы в Высший художественно-технический институт (ВХУТЕИН, ЛВХТИ).

моделями становились артисты Кировского театра. Среди них: Галина Уланова, Константин Сергеев, Татьяна Вечеслова, Фея Балабина, Ольга Иордан, Наталья Дудинская, Нина Стуколкина, Нина Анисимова, Николай Зубковский, Роберт Гербек, Наталья Сахновская, Валентина Иванова, Ольга Берг, Вера Каминская, Михаил Михайлов, Нина Железнова, Галина Кириллова, Борис Шавров, Леонид Леонтьев, Сергей Корень, Михаил Дудко, Нина Федорова, Владимир Фидлер, Валентина Лопухина, Татьяна Капустина. Не могла обойти своим вниманием скульптор и великого педагога — Агриппину Яковлевну Ваганову, чей скульптурный портрет в вечернем платье был создан в 1939 г. После переезда Янсон-Манизер в Москву галерея ленинградских артистов продолжала пополняться образами Ф. Балабиной в роли Тао Хоа (1950), Инны Зубковской в образе Одиллии (1950), Аллы Шелест — Никии (1952), скульптурным портретом Леонида Якобсона (1962).

Сегодня в коллекции Музея Академии находятся двадцать две работы Е. А. Янсон-Манизер, среди них есть садово-парковая[3] и кабинетные скульптуры, выполненные в разных материалах: бронзе, фарфоре и гипсе. Более всего изображений Г. С. Улановой (восемь), по два — К. М. Сергеева (Ромео и Актеон), В. К. Ивановой (Клеопатра, Испанский танец), Р. И. Гербека (Тибальд, Этюд), по одному — Т. М. Вечесловой (Эсмеральда), Н. М. Дудинской (Аврора), М. М. Михайлова (Гирей), Н. М. Стуколкиной (Фламенко), Н. А. Анисимовой (Испанка с кастаньетами), В. В. Фидлера (Раб Клеопатры), Н. А. Зубковского (Арлекин) и Н. П. Сахновской (Этюд с кувшином). Работами Янсон-Манизер Музей стал пополняться с первых лет своего существования. В архивных книгах (Описи имущества Музея) М. Х. Франгопуло 1957–59 годов [1] фигурируют статуэтки: А. Я. Вагановой в вечернем туалете (в настоящее время утрачена), Т. Капустиной в роли Свахи из балета «Партизанские дни» (фарфор, дар Капустиной, утрачена), Р. Гербека в образе Тибальда (гипс, дар Гербека), М. Михайлова в роли Гирея (гипс, дар Михайлова), Н. Стуколкиной в танце Фламенко из балета «Лауренсия» (гипс, дар Стуколкиной), Н. Анисимовой в испанском танце с кастаньетами (фарфор, дар Анисимовой), Г. С. Улановой в образе Лебедя[4] (фарфор, дар Стуколкиной).

Первую скульптуру Янсон-Манизер, посвященную танцу, в настоящее время можно увидеть во внутреннем дворе Академии. Обратимся к её предыстории: «В 1934 году, — рассказывает Елена Александровна, — когда я еще жила в Ленинграде, друзья настойчиво предлагали мне посмотреть “Бахчисарайский фонтан” — новый балет, поставленный в Кировском театре с молодой балериной Улановой в главной роли. Я посмотрела спектакль и всем сердцем поняла, что вижу великолепную актрису с большим будущим. Я не могла упустить счастливую возможность запечатлеть её в скульптуре. В тот же вечер мы условились о встрече. Так

---

[3] Статуя Янсон-Манизер «Танцовщица», находящаяся в академическом дворике не является собственностью АРБ имени А. Я. Вагановой.

[4] У М. Х. Франгопуло [1]: Статуэтка (склоненная) Г. С. Уланова «Лебедь». Подарок Музею Н. М. Стуколкиной.

родилась моя первая работа о балете — “Танцовщица”» [3, с. 29]. Совместная работа балерины и художницы переросла в дружбу, которая продолжалась вплоть до смерти Янсон-Манизер в 1971 году. А. М. Сараева-Бондарь в своих воспоминаниях пишет: «Елена Александровна запечатлела Уланову во многих ролях, создав более тридцати произведений, посвященных искусству великой балерины. Именно Елена Александровна еще до войны первой произнесла это слово — “великая”» [4, с. 140].

История бытования этой парковой скульптуры такова. Отлитая в бронзе «Танцовщица» с 1937 г. украшала центральную аллею ЦПКиО им. С. М. Кирова вблизи Масляного луга. В 1980-е годы статую демонтировали и препроводили в запасники Елагиноостровского дворца-музея, так как было решено вернуть историческую планировку острова (в духе владелицы — императрицы Марии Федоровны). В рамках празднования юбилея 300-летия Санкт-Петербурга было задумано внутренний дворик Вагановской Академии украсить фигурой великой выпускницы. Известным петербургским театроведом, ныне заведующей Мемориальным кабинетом ИОХО (Музей АРБ) Татьяной Николаевной Гориной была проведена научно-поисковая работа, в результате которой из подвалов Елагиноостровского дворца была доставлена искомая статуя. Фигура была сильно повреждена вандалами в ходе празднования «Дня ВДВ»: были сломаны рука и нога балерины. 31 марта 2003 г. между ЦПКиО им. С. М. Кирова и АРБ имени А. Я. Вагановой был заключен договор о предоставлении музейного предмета из фонда скульптуры Елагиноостровского дворца-музея в безвозмездное временное пользование для экспонирования во дворе Академии сроком на один год (с тех пор договор ежегодно продляется). В мае 2003 г. «Танцовщицу» привезли в Академию, отреставрировали (за счет средств АРБ), и в день рождения Галины Сергеевны Улановой 8 января 2004 г. скульптура заняла свое нынешнее место во внутреннем академическом дворике.

Балерина изображена в одном из вариантов позы attitude croisée, правая рука занижена, голова устремлена к запястью левой руки, в так называемой позе Меркурия, распространенной в пластике позиции[5], но в зеркальном отображении. Этой пластической фразой партнерши заканчивается адажио из знаменитого pas de deux Дианы и Актеона из балета «Эсмеральда» Ц. Пуни. Премьера спектакля в новой редакции Агриппины Яковлевны Вагановой прошла в Кировском театре 23 апреля 1935 г. Первыми исполнителями вставного pas de deux Дианы и Актеона, которого не было в прежних постановках, были Галина Уланова и Вахтанг Чабукиани. Несомненно, Янсон-Манизер видела этот балет и Уланову–Диану.

В скульптуре «Танцовщица», подразумевающей круговой обход, выразительно передано сложное движение — балерина стоит на носке правой ноги, её диагональное положение исполнено динамики. Однако, с точки зрения балетной эстетики, поза далеко не совершенна: невыворотные ноги и присогнутое колено неестественны для этого положения на пальцах в классическом танце. Балерина

[5] В 1564 г. флорентийский скульптор-маньерист Джованни да Болонья (1524–1608) создал образ летящего Меркурия, по настоящее время считающийся хрестоматийным.

изображена в легком античном хитоне, который скорее обнажает тело, чем служит его прикрытием. В скульптурном образе по сравнению с моделью (Улановой), рельефнее выделены мышцы танцовщицы, что было связано с эстетикой эпохи, — советское искусство 1930-х годов культивировало образы физически крепких людей, спортсменов. Если фигура Улановой вышла несколько мускулистой, то черты лица в скульптуре носили портретное сходство. Помимо станковой «Танцовщицы» коллекция Музея располагает гипсовой моделью памятника (ил. 1) — кабинетной статуэткой, высотой 46 см.

Образы, созданные Улановой и её коллегами на сцене, вдохновили Янсон-Манизер на создание знаменитой серии «Советский балет в скульптуре». В процессе работы над ней, мастер многократно посещала балетный класс и спектакли театра, стараясь уловить особенности разных исполнителей и зафиксировать наиболее яркие пластические мотивы. «Я наблюдала балерину на спектаклях, в жизни, — рассказывает Елена Александровна, — много бывала в классах. Здесь я узнала, горячо полюбила и её товарищей — артистов балета, больших мастеров и тружеников. И мне очень захотелось рассказать о них людям» [5, с. 4]. Затем шел этап работы с натуры в мастерской художника, находившейся на Кировском проспекте (ныне Каменноостровском). В силу специфики балетного движения (его мимолетности), артист несколько раз повторял танцевальную позу для того, чтобы за считанные секунды скульптор могла «ухватить» и воспроизвести пластическую основу образа. Когда у Янсон-Манизер спрашивали, сколько времени ей позируют танцовщики, она с улыбкой отвечала: «Одно дыхание» [6, с. 218]. В эти кратковременные сеансы скульптор делала маленькую, высотой 7–8 см, фигурку из пластилина, где присутствовал лишь намек на пластический мотив движения, затем увеличивала её до нужного размера и снова продолжала работу с натуры [7, с. 17].

После «Танцовщицы» в 1937 г. появляется целая сюита из семи вещей, посвященная героям балета «Бахчисарайский фонтан». В неё входили: две статуэтки Г. С. Улановой — Марии («Мария сидящая» и «Мария с шарфом»), два изображения Гирея — М. Михайлова («Гирей с плащом» и «Гирей сидящий») и три образа Заремы в исполнении Веры Каминской («Зарема с зеркалом», «Зарема с кинжалом» и «Зарема стоящая»). Все эти работы были выполнены в фарфоре на Ленинградском заводе имени Ломоносова[6], некоторые отлиты в бронзе и чугуне (каслинское литье).

Две статуэтки сюиты, сделанные в гипсе, украшают скульптурную коллекцию Академии. Динамичная композиция «М. Михайлов — Гирей» (с плащом) находится в Музее практически с его открытия (поступила около 1957–59 гг.). Скульптура «Г. Уланова — Мария» (ил. 2) появилась 25 февраля 2006 года в качестве дара Маргариты Гаральдовны Куллик[7]. Мария изображена в плену у Гирея сидящей и поникшей, легкий шифоновый хитон непроизвольно приспустился

---

[6] Ныне Императорский фарфоровый завод.

[7] Куллик М. Г. (род. 1964) — выпускница ЛАХУ им. А. Я. Вагановой 1982 г., ученица Н. М. Дудинской, солистка, ныне педагог — репетитор Мариинского театра.

с плеча героини, левая рука упала на подогнутые под себя ноги, она застыла в задумчивой безысходности. Образ вызывает ассоциации со знаменитой царскосельской статуей «Девушка с кувшином»[8] (1810) Павла Соколова. Известно, что Галина Сергеевна Уланова любила гулять по аллеям довоенного Екатерининского парка, и бронзовая дева необыкновенно привлекала её внимание, о чем она вспоминала: «В поисках образа Марии я нередко обращалась к царскосельской статуе, о которой Пушкин написал такие проникновенные строки. Мне казалось, что, может быть, в поэтическом облике девушки — вечно печальной, над вечной струей, — я смогу найти те черты "Марии нежной", которые так трудно передать лаконичным языком танца. Стихотворение "Царскосельская статуя" написано Пушкиным в 1830 году, через восемь лет после "Бахчисарайского фонтана". Но разве не мог перед мысленным взором поэта возникать именно этот чистый образ, когда создавал он свою бессмертную Марию? Так хотелось мне думать, тем более, что все вокруг — изумительная царскосельская природа и искусные творения ваятелей и зодчих прошлого — все помогало мне ощутить "безумную негу" сладкозвучных фонтанов Бахчисарая» [8, с. 92]. Возможно, именно Уланова предложила скульптору позу Марии, так напоминающую композицию царскосельской статуи.

В 1940 году Янсон-Манизер создала пластический образ Г. Улановой по мотивам «Лебединого озера» в редакции А. Я. Вагановой 1933 г., где партии Одетты–Одиллии были разделены между двумя танцовщицами, Уланова исполняла партию Одетты (Лебедя)[9]. Работа была отлита в бронзе (садово-парковая скульптура — 225×125×130 см и кабинетная[10]) и в фарфоре (41×28×25 см) [9, с. 16]. В Музее Академии можно увидеть фарфоровую статуэтку и гипсовую модель памятника (ил. 3).

Балерина стоит на одной точке опоры — на «пальцах» идеально вытянутой левой ноги, правая — поднята в позу attitude. Гибкие руки танцовщицы подобны взметнувшимся в тревожном смятенье крыльям птицы, грациозно изогнутый корпус сопротивляется порыву ветра. Костюм не очень походит на традиционную балетную пачку: порыв ветра буквально уносит её, преобразуя за спиной балерины в подобие встрепенувшихся крыльев лебедя. Образ Одетты необычайно стремителен, динамичен и внутренне обусловлен душевным состоянием героини, но лицо девушки-птицы неприступно и холодно. Галина Уланова говорила о работе над этой ролью: «Передо мной стояло задание: человеческому корпусу, воспитанному на "классике", придать движение птицы, причем лицо должно было сохранять от начала до конца одно выражение, вернее — не выражать никаких эмоций» [10, с. 146]. В гипсовой модели (высота — 50,5 см) в сравнении с фарфоровой за счет фактуры материала рельефнее выделены мышцы рук, ног, спины, образ выглядит более драматичным и психологичным, тогда как фактура белого

---

[8] Другое название «Молочница с разбитым кувшином», так как работа исполнена по мотивам басни Ж. Лафонтена «Молочница, или кувшин с молоком».

[9] В редакции А. Я. Вагановой Одетту называли Лебедем.

[10] Кабинетная бронзовая статуэтка Лебедя находится в Музее-квартире Г. С. Улановой в Москве на Котельнической набережной.

глазурованного фарфора зрительно облегчает фигуру, способствует восприятию только что вышедшей из вод Лебединого озера девушки-птицы, но дает более оплавленный, обтекаемый силуэт, скрывая отчасти мельчайшие детали пластики. За счет деревянного основания и «утопленной» в нем до середины стопы (оригинальный фарфоровый постамент был отколот и работу «реанимировали» подобным образом), высота музейной (АРБ) фарфоровой статуэтки 38,5 см, то есть на 2,5 см ниже, чем заявлено в каталоге произведений Янсон-Манизер [9, с. 16].

Бронзовая Одетта 1940 г. была использована в качестве заставки к фильму 1953 года «Мастера русского балета» режиссера Г. Раппопорта, в котором Г. С. Уланова запечатлена в образах Одетты и Марии. Сегодня бронзовый памятник (по модели 1940 г.) можно увидеть в Музее Большого театра и в Стокгольме[11], перед Музеем танца, где он был открыт 6 марта 1984 г. Надпись на памятнике гласит: «Лучшей балерине современности». Присутствовавшая на его открытии Г. С. Уланова, отбиваясь от журналистов, говорила, что это скульптура посвящена не ей, это просто символ танца [11, с. 4]. Тем не менее, этот монумент стал один из лучших пластических драматических образов великой балерины, созданных замечательным скульптором.

В 1946 году Янсон-Манизер снова обратилась к образу Улановой — Одетты, фарфоровая статуэтка (высотой 18 см), выполненная по этой модели числится среди первых экспонатов школьного Музея (дар Н. М. Стуколкиной[12]). Работа компактна по композиции (ил. 4): танцовщица сидит, подтянув колено к груди, другой ногой плотно «обнимая» склоненную фигуру. Левая рука изящно «оплела» ногу (с подтянутым коленом), правая подобна крылу, которым девушка-лебедь закрывается от внешнего мира. В этой «закрытости», отрешенности просматриваются черты не только Одетты, но и характера самой великой Улановой. Головка балерины, повторяя линию руки, склонилась в задумчивом ожидании. В образе нет динамики, хотя он отнюдь не статичен: пышные воланы многослойной пачки подобны вспенившимся волнам, они подчеркивают душевное смятенье героини. В отличие от героико-драматического Лебедя 1940 г., это произведение раскрывает лирико-трагедийную сторону образа, созданного Г. С. Улановой, оно удивительно музыкально.

В 1957 г. на Всесоюзной выставке, открывшейся в Центральном выставочном зале Москвы к 40-летию Октября, экспонировалась бронзовая садово-парковая скульптура «Г. Улановой — Одетты» (70х90х55), сделанная по модели 1946 г. (о которой говорилось выше), в 1958 г. скульптура была в экспозиции на Всемирной выставке в Брюсселе. «Одетту» Янсон-Манизер 1946/1957 гг. иногда ошибочно называют «Умирающим лебедем» [3, 7], но и в «Каталоге скульптора Елены Александровны Янсон-Манизер» [9, с. 18, 21], и в альбоме «Советский балет в творчестве Е. А. Янсон-Манизер» [12, с. 123], и в последнем прижизненном

---

[11] По модели памятника 1940 г. для Стокгольма была отлита новая скульптура.

[12] Н. М. Стуколкина (1905–1999) — выпусккница ГПАТ (б) У (ныне АРБ имени А. Я. Вагановой) 1922 г. (уч-ца М. Романовой, А. Вагановой, И. Кшесинского), солистка ГАТОБа / Кировского театра, засл. арт. РСФСР.

альбоме «Елена Александровна Янсон-Манизер [13] эта скульптура носит название «Г. С. Уланова — Одетта. “Лебединое озеро”, музыка П. И. Чайковского».

Две работы скульптора, находящиеся в Музее, посвящены героине балета Р. Глиэра «Красный цветок» Тао Хоа в постановке Л. Лавровского. Галина Сергеевна Уланова впервые станцевала спектакль 30 декабря 1949 г., будучи уже балериной Большого театра. В партии трогательной и героической танцовщицы основные танцевальные куски составляли стилизованные китайские танцы — с зонтиком, веерами, золотыми «пальцами» (сиамский). Борис Львов-Анохин вспоминал сложности постановки: «В 1949 году было уже трудно сделать убедительной несколько наивную стилизацию “Красного цветка”. Нужны были такт, безупречный вкус Улановой, чтобы привнести в партию Тао Хоа ощущение подлинности стиля, а не мишурной подделки под него. <...> исполняя танцы с веерами, с “пальцами”, с зонтиком, Уланова образно передает утонченную красоту традиционных форм национальной пластики, в ней есть что-то от легендарной женственности Мэй Лань-фана[13]. По сути дела, каждый танец её Тао Хоа — это маленький спектакль, маленькое представление, в котором изящество танца сочетается с ловким и четким обыгрыванием предметов, лукавая непосредственность — с особой праздничной торжественностью, свойственной китайскому театру» [14, с. 164, 169].

Передать утонченную грацию китайской девушки удалось и Е. А. Янсон-Манизер в трех работах (1952), изображающих Тао Хоа в танце с веерами (в кабачке) из 1-го акта спектакля, две из них находятся в академическом Музее. На первой, выполненной из некрашеного белого гипса, Тао Хоа присела на левой ноге, другая, кокетливо-грациозно присогнутая, опирается на носок у стопы (ил. 5). В руках героини, подобно крыльям экзотических бабочек, раскрылись веера, s-образному изгибу правой руки ритмически вторит вся фигурка танцовщицы, наполненная восточной грацией. Выражение лица — настороженно-смиренное, что сюжетно оправдано: она танцует в кабачке, где к ней могут подойти пьяные посетители... Скульптором рельефно выявлены детали национального костюма и фактура шелковой ткани с причудливыми узорами. На постаменте статуэтки присутствует автограф мастера: «ЕЯМ», к сожалению, источник и время поступления произведения в Музей к настоящему времени выяснить не удалось.

Другая гипсовая статуэтка Тао Хоа — Улановой (ил. 6) тоже авторская, появилась она в академической коллекции в феврале 2014 года как дар Адоля Сагмановича Хамзина[14]. Примечательна история её появления у танцовщика[15]. В 1960-е гг. артист, параллельно с работой в Малом театре, активно участвовал

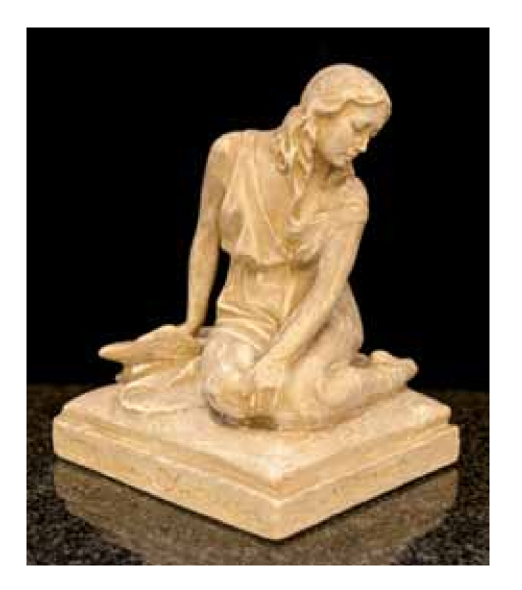
[13] Мэй Ланьфан (наст. имя — Мэй Лань) (1894–1961) — китайский артист, исполнитель ролей женского амплуа «дань» в Пекинской опере. Известен как один из Четырех великих дань золотой эры Пекинской оперы. Спустя несколько лет после своей премьеры в «Красном цветке», Уланова встречалась с ним в Пекине.

[14] Хамзин А. С. — выпускник ЛАХУ 1953 г. (уч. А. И. Пушкина), засл. арт. РСФСР, профессор кафедры методики преподавания классического и дуэтно-классического танца АРБ имени А. Я. Вагановой.

[15] Из беседы автора статьи с А. С. Хамзиным 14.11.2014 г.



1. *Е. А. Янсон-Манизер.* Танцовщица.
Модель памятника 1935 г. Гипс.
В. — 46 см.
АРБ имени А. Я. Вагановой.
Фото В. Васильев.



2. *Е. А. Янсон-Манизер.*
Г. С. Уланова – Мария. 1937. Гипс.
В. — 21 см. АРБ имени А. Я. Вагановой.
Фото В. Васильев.



3. *Е. А. Янсон-Манизер.*
Г. С. Уланова – Одетта. Модель 1940 г. Гипс.
В. — 50,5 см. АРБ имени А. Я. Вагановой.
Фото В. Васильев.



4. *Е. А. Янсон-Манизер.* Г. С. Уланова — Одетта. Модель 1946 г. Фарфор. В. — 18 см. АРБ имени А. Я. Вагановой. Фото В. Васильев.



5. *Е. А. Янсон-Манизер.*
Г. С. Уланова — Тао Хоа. 1952. Гипс.
В. — 42 см. АРБ имени А. Я. Вагановой.
Фото В. Васильев.



6. *Е. А. Янсон-Манизер.*
Г. С. Уланова — Тао Хоа. 1952.
Крашеный гипс. В. — 50 см.
АРБ имени А. Я. Вагановой.
Фото В. Васильев.

в гастрольной концертной деятельности по нашей стране и за рубежом. Партнершей А. Хамзина была Мария Мазун[16], родственница которой хорошо знала Е. А. Янсон-Манизер и рассказала последней об одном из интересных номеров из репертуара пары[17]. Скульптор заинтересовалась и посетила одну из репетиций, проходившую в Большом театре, затем пригласила исполнителей в свою мастерскую. Последняя находилась на Ленинградском проспекте в большом двухэтажном деревянном доме с садом, огороженным высоким деревянным забором. Встретил их охранник с огромной овчаркой и проводил на второй этаж в мастерскую Елены Александровны, все стены которой была заставлены стеллажами с работами разной степени готовности. Скульптор работала с артистами по очереди: сначала с партнершей, потом с партнером, затем с обоими вместе. В виду большой загруженности, танцовщикам больше не удалось приехать к Елене Александровне, тем не менее, задуманная скульптура была создана[18]. По окончании сеанса Янсон-Манизер предложила выбрать любую из находящихся в мастерской работ на память: М. Мазун приглянулась Г. Уланова в роли Жизели, А. Хамзину — статуэтка Улановой в роли Тао Хоа. Елена Александровна посетовала, что модель, выбранная Хамзиным, очень хрупкая, и выразила сомнение в том, что её удастся перевезти. Это не смутило Адоля Сагмановича, и статуэтка благополучно пережила переезд в Ленинград. В канун своего 80-летнего юбилея А. С. Хамзин решил передать ценную авторскую работу в Музей родной Академии.

Танцовщица Тао Хоа стоит на пальцах правой ноги, круговые ритмические повторы, заданные позициями рук и положением ноги в позе attitude effacée, позволяют статуэтке активно «жить» в пространстве трехмерного объема, взаимодействуя с ним. В руках танцовщицы (находящихся в третьей и немного завышенной первой позициях), как и в предыдущей модели, — раскрытые веера, это — тот же танец из первого акта балета. Вся фигура выкрашена в золотой цвет, что дает дополнительный декоративный эффект, создавая объемные светотени, подчеркивающие мерцающую фактуру легкой ткани костюма. Под складками одежды просматривается силуэт фигуры, выражение лица, как и в предыдущей модели, почти безучастно.

Практически все рассмотренные произведения Янсон-Манизер (за исключением «Танцовщицы» из академического дворика), экспонируются вместе в Музее АРБ в разделе, посвященном Галине Сергеевне Улановой. Они установлены в стеклянном шкафу совместно с другими работами Янсон-Манизер и балетной серией О. П. Таежной-Чешуиной. Светлые гипсовые статуэтки эффектно контрастируют с темно-бардовым фоном, внутренняя равномерная подсветка шкафа мягко

---

[16] Мазун Мария Павловна (1924–?) — выпускница ЛХУ 1943 г., ученица М. Ф. Романовой, А. Я. Вагановой. В 1943–1963 гг. танцевала ведущие партии в МАЛЕГОТе и вела активную концертную деятельность в нашей стране и за рубежом.

[17] Номер был поставлен Т. Балтачеевым на музыку арии Индийского гостя из оперы «Садко» Н. А. Римского-Корсакова. Мазун исполняла роль Жемчужины, Хамзин — роль Юноши.

[18] Е. А. Янсон-Манизер. М. Н. Мазун и А. С. Хамзин. «Жемчужина». Концертный номер. 1960. Гипс. 68×46×34.

выявляет их пластический объем. Мастерство Е. А. Янсон-Манизер, сумевшей средствами скульптуры так содержательно и выразительно запечатлеть искусство танца, дает нам возможность погрузиться в атмосферу блистательного века Советского балета, размышляя над непостижимым гением Улановой, которая, по словам Ю. Завадского, сумела «быть в этом самом условном из искусств безусловной» [15, с. 241].

ЛИТЕРАТУРА

1. Франгопуло М. Х. Дневник работы Методического кабинета и Музея Ленинградского Хореографического училища // Архив Мемориального кабинета истории отечественного хореографического образования.
2. *Минасов Р.* Увековеченное мгновенье // Театральная жизнь, 1965. № 12. С. 26–27.
3. *Минасов Р.* Балет в скульптуре // Культура и жизнь, 1962. № 12. С. 28–29.
4. *Сараева-Бондарь А. М.* Радуга памяти. Л.: Лениздат, 1988. 192 с.
5. *Иноземцева Г.* В мраморе, бронзе, фарфоре // Советская культура. 1957, 25 мая. № 70. С. 4.
6. *Кириченко А.* Изваянный танец // Нева, 1963. № 9. С. 217–218.
7. *Ермонская В. В.* Янсон-Манизер. М.: Искусство, 1961. 30 с.
8. *Уланова Г. С.* Поэзия в танце // Театр. М.: Искусство. 1949, № 6. С. 92–93.
9. Каталог произведений скульптора Елены Александровны Янсон-Манизер. 35 лет творческой деятельности. // Сост. *Е. А. Успенская,* вступ. статья *И. М. Шмидт.* М., 1958. 22 с.
10. *Голубов (Потапов) В.* Галина Уланова // Театр: сб. статей и материалов. Москва, 1945. С. 141–155.
11. *Руденко И.* Балерина на все времена // Комсомольская правда. 1984, 8 марта. С. 4.
12. Советский балет в творчестве Е. А. Янсон-Манизер / Сост. *В. В. Стрекалов*, под ред. *В. П. Веселкова.* Л.: Художник РСФСР, 1965.
13. *Коломиец А. И.* Елена Александровна Янсон-Манизер. М.: Советский художник, 1970.
14. *Львов-Анохин Б. А.* Галина Уланова. М.: Искусство, 1984. 350 с.
15. *Завадский Ю. А.* Учителя и ученики. М.: Искусство, 1975. 335 с.

УДК 78.01; 78.03

М. А. Быченкова

ФОРТЕПИАННЫЕ КОНЦЕРТЫ АЛЕМДАРА КАРАМАНОВА: ОТ ПРОКОФЬЕВСКОГО ДИНАМИЗМА К МОЛИТВЕННОЙ СОЗЕРЦАТЕЛЬНОСТИ.

Вершиной фортепианного творчества Алемдара Караманова (1934–2007) являются три фортепианных концерта. Елена Борисовна Долинская в книге, посвященной фортепианному концерту в русской музыке XX столетия, пишет: «Такая ветвь, как фортепианный концерт, традиционно была в лидерах жанра. Причины тому разные, главная среди них: многие крупнейшие музыканты прошлого были не только гениальными композиторами, но и самыми выдающимися пианистами своего времени» [1]. Алемдар Караманов, в данном случае, как никто другой среди композиторов своего поколения отвечает этой тенденции синтеза композиторского и исполнительского начал в своей творческой личности.

Профессор Московской консерватории Вера Васильевна Горностаева на классном вечере своих студентов в 1989 г, исполняющих впервые все три фортепианных концерта Караманова, во вступительном слове отмечала, что у Алемдара Сабитовича «превосходный арсенал пианистических средств, знание рояля... Для пианистов концерты Караманова благодатны — у нас такой дефицит сочинений, где присутствовало бы подобное поразительное чувство фортепиано, его красок, его тембральности, его виртуозных возможностей...» [2].

Алемдар Караманов был превосходным пианистом, он окончил консерваторию по двум специальностям: как композитор у Семена Семеновича Богатырева и как пианист у Владимира Александровича Натансона. Он блестяще владел инструментом и часто выступал на концертах. В 1960-е гг. он работал как солист-исполнитель своих собственных произведений в Московской филармонии. Наверное именно поэтому, при всех сложностях, — композиционных, фактурных, технических — сочинения композитора очень удобны для пианиста. Авторское исполнение двух первых концертов и своих же симфоний на фортепиано поражает слушателей неограниченными виртуозными возможностями, импровизационной свободой и мастерством владения фортепианной звучностью, особенно передачей оркестровых красок звучания[1].

---

[1] Существует множество любительских записей с исполнением Аледмдара Караманова, позволяющих судить о его исполнительском таланте. Например, запись, сделанная В. В. Горностаевой в 1989 г., на которой композитор исполняет собственные сложнейшие партитуры своих симфоний в авторском переложении для фортепиано. Записи, сделанные Е. В. Клочковой в Симферополе в ноябре 1999 г., в мае и ноябре 2001 г., в ноябре 2003 г., где также автор играет фортепианные переложения симфонических сочинений. Яркие воспоминания об игре Алемдара Караманова оставил его друг и сокурсник, дирижер Эдуард Гульбис (Гульбис Э. Н. Пятьдесят лет за пультом. М.: Академика, 2012. С. 71–81.) мае и ноябре 2001 г., в ноябре 2003 г., где также автор играет фортепианные переложения

Первые два концерта (1958 и 1961 гг.) написаны в годы обучения Караманова в Московской консерватории. Они трактуются в жанре одночастного романтического концерта, в фортепианной технике которых преобладают формулы романтического виртуозного пианизма. В обоих сочинениях чувствуется виртуозный размах и темперамент композитора-пианиста. Первый фортепианный концерт создан композитором в 24 года, в период становления его, прежде всего, как симфониста. К этому времени он уже является автором семи крупных симфоний. «Юношеский» концерт, как назвал его композитор, полон молодого задора, пылкости, остроты и свежести. Его стиль вызывает прямые аналогии с концертами Прокофьева — любимого композитора Караманова. Георгий Васильевич Свиридов писал о Первом концерте Караманова: «Иногда музыка Караманова напоминает по своему общему тонусу искусство юного Прокофьева — та же мускулистость, неуемный задор; динамизм, жизнелюбие» [3].

Концерт представляет собой сонатное Allegro, «вобравшее» в себя скерцо (на месте разработки) и медленную часть (каденция). Первый раздел — экспозиционный, в нем стихия блестящей виртуозности поражает с самого начала. Свиридов замечал, что «Очень свеж, импульсивен, жизнерадостен фортепьянный концерт, хотя в нем порой ощущаются черты эклектического смешения стилей» [3] (Рис. 1).

Вместо разработки появляется эпизод, который можно условно назвать скерцо. Он написан в сложной трехчастной форме и имеет резко обрывающееся окончание перед началом следующего раздела. Новый раздел представляет собой каденцию солиста. Образ музыки каденции мрачный, довольно напряженный. Эта мрачно-зловещая каденция — кульминация радостного и оптимистичного в целом произведения. Альфред Гарриевич Шнитке по поводу музыки каденции Первого концерта писал: «Здесь «страшное» воспринимается как одна из условных масок, которые поочередно надевает в общем очень жизнерадостный и по-детски наивный герой музыки Караманова» [4]. Данный раздел настолько самостоятелен, что мог бы стать, например, прелюдией для фортепиано. Каденция написана в трехчастной форме с короткой кодой на материале середины.

Первый концерт насыщен всем арсеналом пианистической виртуозной техники: октавными martellato, широкими скачками, пассажами двойных нот, широким использованием аккордовой техники. В этой яркой виртуозности утверждается исполнительская воля композитора, его юношеский задор, жизнерадостность, необыкновенная яркость и энергия его художественного темперамента. Трактовка рояля в концерте почти полностью токкатно-ударная. В музыке, говоря словами Марины Цветаевой, «...неостановимо, невосстановимо хлещет жизнь».

Второй фортепианный концерт был написан Карамановым через три года после Первого. В концерте нашли отражение веяния новых музыкальных течений,

---

симфонических сочинений. Яркие воспоминания об игре Алемдара Караманова оставил его друг и сокурсник, дирижер Эдуард Гульбис (Гульбис Э. Н. Пятьдесят лет за пультом. М.: Академика, 2012. С. 71–81.)



Рис. 1

в частности, впереди был путь авангардных исканий композитора, поэтому во Втором концерте уже присутствуют ярко-диссонантные и, порой, жесткие звучания. Композиция Второго концерта построена на драматическом столкновении двух противоборствующих сил и является одной из первых иллюстраций к карамановской философии борьбы добра и зла. Также в концерте расширяется образный диапазон, усиливается контраст темпераментно-взрывчатых и лирико-интимных тем, появляется большая красочность, насыщенная выразительность. Яркие колористические находки в партии фортепиано и оркестра создают, порой, импрессионистические звучности. В партии фортепиано преобладает полнозвучное изложение, часто охватывающее весь диапазон инструмента, неизменная сочность и наполненность звучания.

В отличие от Первого концерта, в этом сочинении более ярко выражена идея сонатности. Кроме того, концерт тонально замкнут (B-dur), здесь имеется яркая побочная тема, транспонирующая в репризе в основную тональность. Однако

и во Втором концерте имеются характерные для Караманова особенности. Например, главная тема в репризе настолько разрастается и развивается, что похожа на вторую разработку. Форма концерта фактически «взрывается» за счет своеобразного «нахлеста» разработки на репризу. Кроме того, здесь есть черты монотематизма или, лучше сказать, «монопопевочности» (выражение самого Караманова). В будущем это станет одним из основных композиционных средств композитора. Во Втором концерте попевка, основанная на нисходящих секундовых интонациях, развивается на протяжении всего концерта. В данном случае, ламентозная интонация используется композитором не в трагическом ключе, а, наоборот, является своеобразным «путем к свету», секвенционно поднимаясь и подводя к кульминации.

Первая тема экспозиции («образ добра») звучит у рояля и превращается в фигурацию в сопровождении арфы и подголосков струнных. Фигурация затем многократно повторяется, постепенно поднимаясь в высокий регистр, звучание все более нарастает. Вторая тема («образ зла») синкопированная, предстает в основной тональности, в мажорно-торжествующем виде. Эта тема является почти точной цитатой из Первого концерта. Побочная тема («тема любви») вальсообразна и воспринимается как очень светлая и лирически-созерцательная (D-dur). Здесь безраздельно господствует образ добра (Рис. 2).

Необходимо заметить, что уже в масштабе экспозиции концерта проявляются черты контрастно-составной формы. В разработке «образ зла» подчеркивается проведением темы сначала параллельными квинтами, а затем многозвучными диссонирующими аккордами (излюбленный прием развития материала у Караманова, использовавшийся и в Первом концерте). Далее появляется новый тематический элемент, состоящий из повторяющихся «стучащих» звуков фагота, контрабаса и малого барабана. Возможно представить, что это — «стук судьбы», «образ злого рока». В сочетании с жестким ритмом воссоздается эффект наступления злых сил и неотвратимости рока. В репризе главная тема звучит в контрапункте с «темой рока» сначала у малого барабана, а затем и у всей медной группы. Однако композитор тут же будто «накрывает» репризу второй волной разработки, еще более мощной, чем первая, «взрывая», таким образом, всю форму. Почти сорок страниц партитуры длится развитие всех тем разработки, в основном, «темы рока». В гармонии господствуют тритоны и уменьшенные аккорды, накладываемые друг на друга. Наконец, все это выплескивается в яростную каденцию фортепиано, построенную на параллельных квинтаккордах (их мы уже встречали и в Первом концерте). Эта каденция напоминает по характеру каденцию ко Второму концерту Прокофьева. Она написана почти целиком в динамике от *ff* до *ffff* и чрезвычайно трудна для исполнения из-за широких аккордов в пределах ноны.

Побочная тема («тема любви») в репризе «выплывает» из звукового хаоса подобно солнцу, восходящему над полем битвы. Тема звучит у рояля в основной тональности светло и несколько устало. Завершает концерт победный B-dur и первая тема, построенная по звукам диатонического гексахорда, с которой и начинался весь концерт. Теперь она проходит в виде сверкающих пассажей у рояля



Рис. 2

и деревянных духовых на фоне *tremolo* струнных и литавр, педали медных и *glissando* арфы.

Таким образом, в двух первых концертах перед нами предстает композитор-виртуоз, личность, наделенная незаурядной волей, богатым внутренним миром, в произведениях которого чувствуется полнота и объемность мироощущения. Несмотря на некоторые отличия в форме, все же первые два концерта очень похожи друг на друга. Они оба одночастны, оба мажорны, в обоих контрастная область лирики выражена в вальсообразной побочной теме. Также сходны принципы разработки и развития материала, и даже есть несколько общих цитат. Вместе с тем, Первый концерт можно считать в образном плане более радостным и излучающим благополучие, в нем нет такого острого противостояния образов

добра и зла, как во Втором. Но все же, написанные с разницей в три года, они как бы следуют друг за другом, продолжая и развивая основную идею автора.

Музыка Третьего концерта для фортепиано с оркестром «Ave Maria» представляет собой довольно большой стилистический контраст. Семь лет, отделяющие Второй концерт от Третьего, воспринимаются как смена творческих взглядов и устремлений. Это неудивительно, ведь в душе самого композитора произошли серьезные изменения, которые не могли не найти отражение в его музыке. Концерт написан Алемдаром Карамановым в 1968 г., в тот период творчества, который был ознаменован началом создания произведений, проникнутых религиозной темой и приходом композитора к вере. Караманов был одним из первых среди современных отечественных композиторов, вставших на путь создания религиозной музыки. Образная сфера произведений, созданных в этот период, проникнута евангельскими и апокалиптическими картинами и их духовным переживанием. «Жизнь во всей ее красоте — именно в этом и есть главная религиозная заповедь», — говорил Караманов [5]. Он считал, что красота и духовность — это бесценные истины, определяющие жизнь и творчество.

Запись Третьего фортепианного концерта «Ave Maria» началась композитором 28 августа 1966 г. — в день праздника Успения Пресвятой Богородицы. Однако вскоре работа была оставлена, хотя весь концерт был готов, но не записан, и неоднократно исполнялся автором в кругу близких людей. Записан он был позднее, благодаря матери композитора — Полине Сергеевне.

В это время, между 1966 и 1968 гг., было создано и записано еще одно сочинение, имеющее непосредственные связи с Третьим концертом. Это оратория «Stabat Mater» на латинский канонический текст. Безусловно, что два произведения, «Stabat Mater» и «Ave Maria», воплощают различные грани одного образа, посвященного Богоматери — духовно очень сложного и богатого. А. Караманов говорил: «Богородица у святых иногда называется Пристань, Пристань-спасение... Вот пристань Богородицы, весь космос открывается и вся ее любовь...» [6].

Содержание Третьего концерта «Ave Maria» с трудом поддается словесной образной конкретизации, прежде всего, в силу его духовной направленности. Вот что писал Юрий Николаевич Холопов о содержании концерта: «Подобно симфониям, это — светлая мистерия из ряда эпизодов, воплощающих переживаемый в музыке диалог архангела Гавриила и Марии в таинственной последовательности, где сильная кульминация ведет к просветленному завершению в настроении Богородицы: «Да будет мне по слову твоему» [7]. Но Караманов говорил, что название «Ave Maria» здесь довольно аллегорическое. Авторское видение образов вызвано совершенно другими ассоциациями. Он считал, что этот концерт — древнее египетское вызывание дождя: «Представляете себе эти массы рук, которые тянутся к небу, во времена весны, когда нет дождя, и жрецы молят о дожде! Но, конечно, это духовный дождь, сразу становится понятно, что это молитва о Божьей милости, о великой благодати, которая должна снизойти с неба» [8]. Поэтому наиважнейшим в определении содержания концерта становится именно устремленность души, экстатичность молитвенного состояния, видения «горнего мира», ощущение Бога в себе, рядом с собой. В связи с этим и исполнять концерт

довольно сложно, он требует действительно непростой духовной подготовки и внутренней работы.

Три части концерта воспринимаются как вдохновенная импровизация, выросшая из одного интонационного ядра. Эта импровизационность и порождает необыкновенную индивидуальную форму. «Тенденция к свободе структуры» [9], как отмечал Ю. Н. Холопов, наблюдается на протяжении всего творческого пути Караманова. Поэтому принцип формы, состоящей из ряда эпизодов с драматургической логикой последования, где «предыдущие мотивируют последующие подобно чередованию театральных сцен» [9, с. 130], в целом характерен не только для симфоний композитора, но и для Третьего концерта. В основу формы концерта положен принцип контрастной драматургии, при этом вторая и третья части интонационно произрастают из первой, но во второй части, в отличие от первой и третьей, царит монодраматургия (термин В. П. Бобровского [10]): в ней нет контрастов, но есть развитие одного образа, приобретающего к концу части черты экстатического состояния. В целом вся форма концерта не имеет замкнутого характера. «Улетающие» окончания каждой части будто устремляются ввысь, придают легкость, неуловимость, парящий характер всему целому.

Равноправные партии фортепиано и оркестра заставляют воспринимать концерт как симфонию с солирующим фортепиано. Об этом свидетельствуют различные по своему образному содержанию диалоги между оркестром и фортепиано. В кульминациях тембры оркестра и фортепиано объединяются, а фортепиано, порой, выполняет яркую фоновую роль (как, например, в кульминациях второй и третьей частей, когда в оркестре проходит основная тема).

Композиция **первой** части концерта основана на принципе монопопевочности, контрастности и репризности; она состоит из нескольких разделов, объединенных фактурными принципами по типу «тема и импровизация». Лейтпопевкой данного концерта является вновь нисходящая малосекундовая интонация, которая проходит буквально через все творчество Караманова, она заложена уже в начальной теме первой части (рис. 3):



Рис. 3

Это — соло трубы с сурдиной. Труба здесь предстает в необычном звучании: не в качестве фанфар, а на *piano*, таинственно, издалека. Ей «отвечает» фортепианная каденция, написанная тоже в лидийском ладу, но уже широкими арпеджиообразными фигурациями (рис. 4)



Рис. 4

Эта каденция будет развиваться на протяжении всей части и проявлять себя как одна из тем. Во всех пассажах каденции слышится мелодическое начало — гармония «набирается» как мелодически интонируемая линия.

Средний раздел первой части (ц. 14) начинается с оркестрового tutti. Тема вырастает из лейтпопевки концерта (соло трубы) и звучит уже ярко и уверенно. Дальнейшее нарастание приводит к главной кульминации первой части (ц. 22) (Рис. 5).

Затем возвращается начальная тема, что заставляет воспринимать этот фрагмент как начало репризы. Однако после волнообразного секвенционного оркестрового спада следует еще одна каденция (тоже отголосок начала), которая носит заключительный характер. Первую часть концерта завершает соло фортепиано в тональности B-dur.

В отличие от первой части, наполненной несколькими образами, во **второй**, как уже говорилось, господствует единый образ, сохраняется тематическое и фак-



Рис. 5

турное единство. Форму этой части можно рассматривать как монотематическую на остинатной основе. Здесь Караманов широко использует технику минимализма. Линии фактуры складываются из нескольких остинатных попевок. Вновь преобладают нисходящие секундовые интонации, исполняемые в разных пластах фактуры и в разном ритме.

По отношению к музыке второй части можно говорить о своеобразной полисекундовости всей музыкальной ткани. Однако кажущаяся статика создает огромное напряжение и внутреннее накопление особой возвышенной экстатичности. В основном это происходит за счет постоянной смены гармонического оформления одного и того же остинатного материала. Гармония ни разу не повторяется. Весь раздел кульминации построен на «поглощении минора» — оригинальном мелодико-гармоническом обороте, особого рода смешении мажора и минора в одновременности, которое композитор считал символом всего своего религиозного творчества (Рис. 6).



Рис. 6

Композиция **третьей** части концерта состоит из четырех больших разделов-сцен. Все они связаны между собой принципами монопопевочности. И снова малосекундовая интонация пронизывает музыкальную ткань. Кроме того, в третьей части все музыкальные интонации предыдущих частей будто собраны воедино. Здесь ярко проявляет себя волновой принцип развития кульминаций, «поглощение минора», лидийский лад, гармония на основе натурального звукоряда. Караманов из внешне разных разделов создает потрясающую по своей цельности композицию, со скрытыми связями на нескольких уровнях: одного раздела, всей части, всего концерта. Первый раздел третьей части оркестровый и представляет собой свободные вариации на лейттему концерта (Рис. 7).

Следующий раздел (Lento, с такта 9 ц. 48), напротив, целиком отдан солисту. Это — развернутая каденция, материал которой также заимствован из первой части. Она очень продолжительна, но все гармоническое многообразие выстраива-



Рис. 7

ется на едином басу — ми. В верхнем голосе звучит малосекундовая лейт-интонация *lamento* (Рис. 8).

В третьем разделе (L'istesso tempo, 8 тактов до ц. 49) появляется пульсация триольными восьмыми. После небольшого фортепианного вступления (8 тактов) оркестр играет малосекундовую лейтинтонацию на фоне аккордов, а солист — триольную мелодическую линию. Караманов подчеркивает каждую лейт-интонацию ферматой и последующим ускорением. В результате на протяжении одного такта темп меняется по два-три раза, а сами интонации *lamento*, построенные все на той же мажоро-минорной гармонии, приобретают характер трагического причитания. Размер тоже меняется почти в каждом такте. Благодаря всему этому, музыка обретает особенную гибкость и свободу (Рис. 9).

Этот центральный раздел третьей части, по словам композитора, представляет собой музыкальную молитву. Вновь преобладают секундовые нисходящие инто-



Рис. 8

нации и «поглощение минора». Эта музыкальная молитва имеет аналог с фрагментом из другого сочинения Караманова — симфонии из цикла «Бысть» по Апокалипсису — «Блажени мертвии». В симфонии этот фрагмент Караманов называет «молитвой святых, видящих видение Божье, ведущей к величайшему экстазу» [11]. В концерте также достигается кульминация огромного напряжения (Рис. 10).

В заключительном разделе концерта лейттема мощно звучит у четырех валторн на фоне восьмизвучных аккордов рояля. Это — апофеоз и эксатическая кульминация. После нее начинается постепенное довольно долгое затухание, построенное на секундовой лейттеме. Каденция, написанная в диапазоне всей фортепианной клавиатуры, постепенно затихает и растворяется в самых верхних звуках рояля (Рис. 11).



Рис. 9

Для многих современных исполнителей это произведение стало любимым[2]. Интерпретация концерта ставит перед исполнителем немало художественных и технических задач. Прежде всего, постижение религиозно-философского замысла концерта, проникновение в образно-музыкальный смысл, поиск опреде-

[2] Третий концерт «Ave Maria» неоднократно исполнялся многими пианистами: А. Ботвиновым, В. Виардо, Е. Клочковой, К. Щербаковым... Существуют изданные записи этого концерта. В 1994 г. вышел аудио компакт-диск, на котором записаны Третий концерт и Симфония № 3 А. Караманова. Исполнители: Владимир Виардо (фортепиано) и Московский симфонический оркестр, дирижер Антонио де Альмейда. В 2002 г. вышел диск с исполнением Е. Клочковой Третьего фортепианного концерта «Ave Maria» (Симфонический оркестр национальной телерадиокомпании Республики Беларусь, дирижер — Народный артист России Г. П. Проваторов).



Рис. 10

ленного звучания, соответствующего передачи многообразных религиозно-мистических состояний.

Три фортепианных концерта Алемдара Караманова, несмотря на разницу во времени написания и изменяющееся мироощущение автора, все-таки неразрывно связаны между собой. Однако в целом они отражают общий путь эволюции творчества композитора. Их общность заключается в том, что А. Караманов остается верен классико-романтическим принципам и законам развития композиции, концерты основаны на симфоническом развитии и пронизаны ярчайшим мелодизмом, преобладает ярко выраженное волнообразное движение к кульминациям, используются многочисленные секвенции, господствует ритмическая свобода и гармоническое богатство.



Рис. 11

Третий концерт А. Караманова, в отличие от двух первых, отмечен новыми чертами музыкального стиля автора. В нем нет места крайнему напряжению диссонантных звучаний студенческих лет и яркому динамизму. Сосредоточение на духовно-религиозных образах продиктовало выбор музыкального материала. Композитор отказался от романтической концепции напряженного развития внутри одночастной формы. Музыка Третьего концерта, соблюдая движение к кульминациям, при этом не устремляется, а пребывает в молитвенно-созерцательном состоянии.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Долинская Е.* Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: Исследовательские очерки. М.: Издательский дом Композитор, 2005. С. 5.
2. *Горностаева В.* Вступительное слово на авторском концерте Алемдара Караманова // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. С. 246.
3. *Свиридов Г.* В добрый путь. Советская музыка, 1958 № 7. // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. С. 28.
4. *Шнитке А.* В поисках своего пути. Советская музыка. 1961. № 9 // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. С. 32.
5. Цит. по: *Клочкова Е.* Библейские симфонии Караманова. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2010. С. 75.
6. Цит. по: *Польдяева Е.* Апокриф или послание? Музыкальная академия № 2, 1996 г. С. 11.
7. *Холопов Ю.* Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов. Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Вып. I. С. 128.
8. Цит по: *Стадниченко В.* Евангелие от Караманова — Алемдар Караманов. Музыка. Жизнь. Судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. С. 150.
9. *Холопов Ю.* Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов. Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Вып. I. С. 122.
10. *Бобровский В.* Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1977. С. 61.
11. Цит. по: *Клочкова Е.* Библейские симфонии Караманова. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2010. С. 65.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 78.01

О. М. Гудачев

ЖАНР ЗВУКОВОЙ ДРАМЫ В НОВОЙ МУЗЫКЕ. ТРАГЕДИЯ СЛУХОВОГО ВОСПРИЯТИЯ «ПРОМЕТЕЙ» ЛУИДЖИ НОНО И МОНООПЕРА БЕАТА ФУРРЕРА «ФАМА»

Один из «апостолов авангарда» — известнейший немецкий композитор Карлхайнц Штокхаузен утверждал, что вплоть до 1950 г. идеей музыки в качестве особого искусства звука пренебрегали [1]. Предложенные им четыре критерия электронной музыки: общая временна́я структура; разделение звука; многоуровневая пространственная композиция; равенство звука и шума (или, лучше, тона и шума), перевернули прежние представления в области инструментальной музыки, невероятно обогатив опыт музыкальной культуры постсериализма. Этот процесс трансформации продолжается и по сей день, переустраивая опыт, ведь по словам Штокхаузена «новые возможности изменяют средства, новые средства дают новый опыт, и этот опыт изменяет человека». Сегодня под понятием «музыка» мы подразумеваем нечто иное, нежели раньше, а именно — «звуки, организованные человеческим бытием», широко трактуя само понятие «звук» и возможность его эстетического функционирования [1].

С течением времени становится очевидным, что композиторское творчество наряду с использованием уже существующих звуков, может сосредоточиться и на сочинении самих звуков, и особого условия их бытования — то есть звукового пространства. Интерес к звуку в его новообретенном качестве многосторонен. Одной из важнейших тенденций стал поиск в области внутризвукового пространства, а также внутриинтервального пространства полутона, в темперированной системе европейской музыки вплоть до XX в.

Внимание к микроструктуре звука и к самой возможности воздействия на его внутреннее пространство давно является предметом исследований. Эта проблема ставилась еще Пифагором (580–500 гг. д. н. э.) и его последователями, изучавшими связи между высотой тона и длиной колеблющейся струны. В конечном счете ими была выявлена закономерность между музыкальными интервалами и отношениями простых целых чисел (основа пифагоровой шкалы). Таким образом, еще в древнегреческой культуре существовали предпосылки к поискам в области внутри полутонового пространства. Греческая энармоника явилась одним из наименований родов (типов интервальных структур древне-греческой музыки,

характеризующихся применением пары мельчайших интервалов, в сумме равных полутону). Еще одной из предпосылок возникновения микрохроматики стало обращение к внеевропейским системам звуковой организации. Так, индийская классическая музыкальная система Шрутти: (от санскритского «шру» — слышать) представляет собой минимальное расстояние между двумя звуками, а также принцип организации звукоряда, подразумевающий деление его на двадцать два неравных по величине интервала.

Основной физической характеристикой звука может служить вибрация. Вибрацию имеет все сущее от атомов до Вселенной, звук активно воздействует на окружающий мир. Каждый звук является носителем информации, а композиторская работа заключается и в том, чтобы помнить о взаимовлиянии музыки и среды, в которой она звучит. Именно эта идея — активного взаимодействия звукового пространства и слушательской аудитории привела композиторов эпохи постсериализма к созданию многоуровневых пространственных композиций, созданных в сценических жанрах, где главным героем и должен был стать сам звук.

Звуковая драма «Прометей» известного итальянского композитора Луиджи Ноно, имеющий подзаголовок «Трагедия слушания», написан для пяти певцов, двух чтецов, хора, струнных, духовых, четырех оркестровых групп, электронных звуков и двух дирижеров. Произведение воплотило в себе три основных компонента авторского замысла: пространственную локализацию звука, электронные студийные эксперименты с новейшей для того времени аппаратурой, и философско-филологические штудии композитора (Рис. 1).

В начале 80-х гг. Ноно работал в студии «Live electronik» во Фрейбурге. Его увлекало взаимодействие живых инструментов с аппаратурой, предоставляющей необычайные возможности акустической трансформации в режиме реального времени. Увлечение «Liveelectronik» приобрело в последующий период значительные масштабы, спровоцировав появление целого направления в новой музыке.

В области музыкальной пространственности и психофизического восприятия звука, поиски велись в разное время такими композиторами как Я. Ксенакис, П. Булез, К. Штокхаузен, Стремление к объемности и подвижности звука Л. Ноно сочетал в живом звучании с записанной фонограммой, располагая в зале динамики и микрофо-

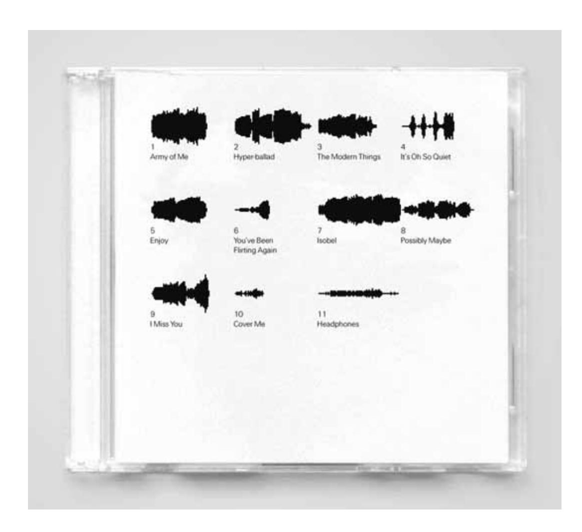


Рис. 1

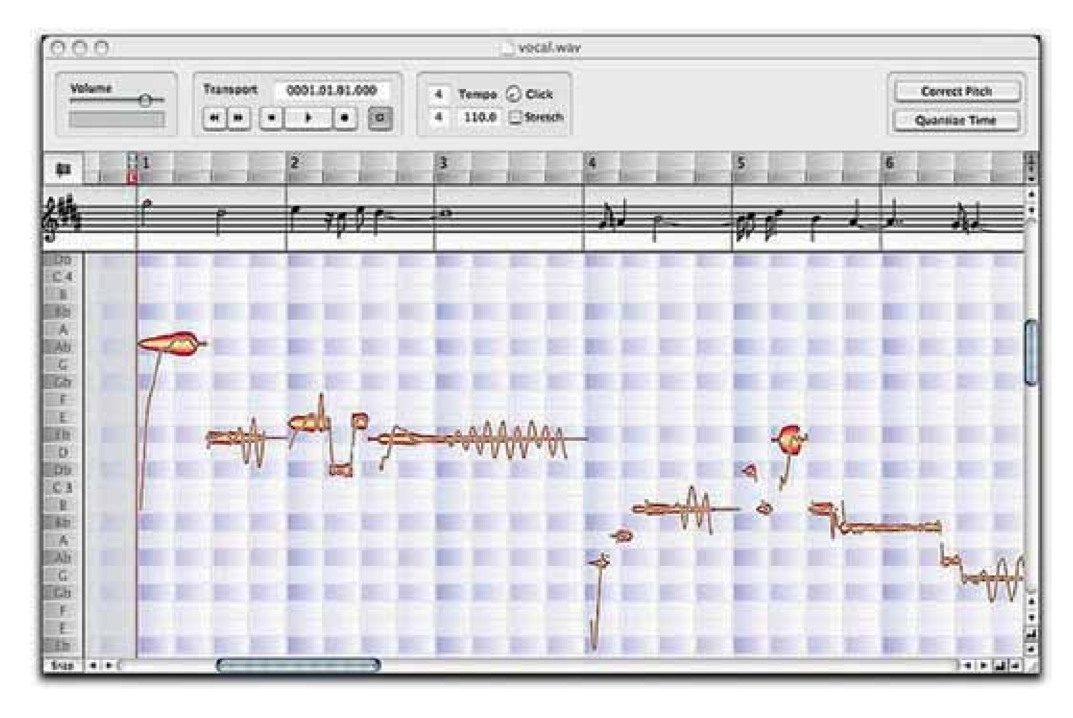


Рис. 2

ны. В «Прометее», обозначенном композитором как «звуковая драма» или «трагедия слышания» («traggedia dell'ascolto») текст на трех языках (древнегреческом, итальянском и немецком) принадлежит итальянскому поэту и философу Массимо Каччари. Он соединил в единое целое отрывки из трагедии Эсхила и из сочинений поэтов и философов XVIII — XX вв.: И.-В. Гёте, Гёльдерлина, Ф. Ницше, В. Беньямина. В партитуру «Прометея» частично вошли и предыдущие сочинения композитора «Ио» и «Дышащая ясность». С итальянским композитором работала также группа единомышленников — ученых, художников, музыкантов, к которым присоединился Э. Бедова, сочинивший для «Прометея» световую партитуру (Рис. 2).

Премьера «Прометея» состоялась в Венеции 25 сентября 1984 года в помещении церкви Сан-Лоренцо, где архитектор Р. Пиано возвел уникальную сценическую конструкцию: огромный корпус деревянного «корабля», который в то же время походил на гигантский музыкальный инструмент вроде лютни или мандолины. Архитектор утверждал, что музыка, которая рождалась в этом пространстве, естественно сообщала вибрацию всему этому громадному «гармоническому барабану» и вместе с ним музыкантам и зрителям, буквально включенным в акустические расчеты и резонирующий корпус (Рис. 3, 4).

В пространственном решении, рассчитанном в большей степени на слуховое восприятие, итальянский композитор стремился к направлению звуковых потоков



Рис. 3

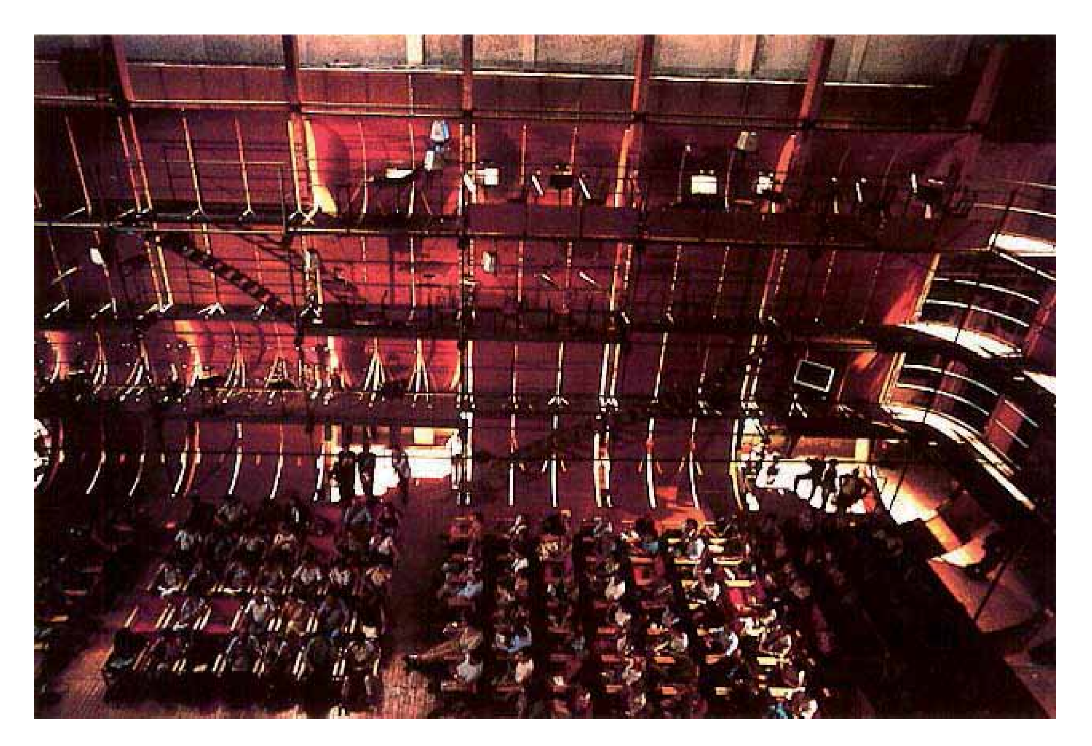


Рис. 4

с различных сторон. Для реализации именно этой идеи и было необходимо построение вышеупомянутого «звукового корабля», на борту которого звук совершал своего рода путешествие вместе со слушателем. На корпусе закреплялись различные динамики, благодаря которым появлялась возможность направлять звук на аудиторию с различных сторон (Рис. 5, 6).

В исполнении участвовали акустические инструменты, звук которых обрабатывался и посылался в громкоговорители для создания пространственных эффектов: перемещения звучания слева направо, отдаляя и приближая или создавая ощущение кружения звукового сигнала. Таким образом композитор концентрируется на музыкально-пространственном аспекте. В «Прометее» нет зримого движения, весь арсенал звуко-пространственных средств направлен на изменение музыкального звучания. Вся драма, согласно замыслу Ноно, происходит в самом звуке осуществляющем путешествие в пространстве и уходящем в небытие — то есть в тишину. Конечно, в «Прометее» существуют и исполнители, которые располагаются на сцене. И в этом смысле, постановка не полностью лишена какого-либо визуального элемента, но движения на сцене не влияют на слуховое восприятие и на сосредоточенность.

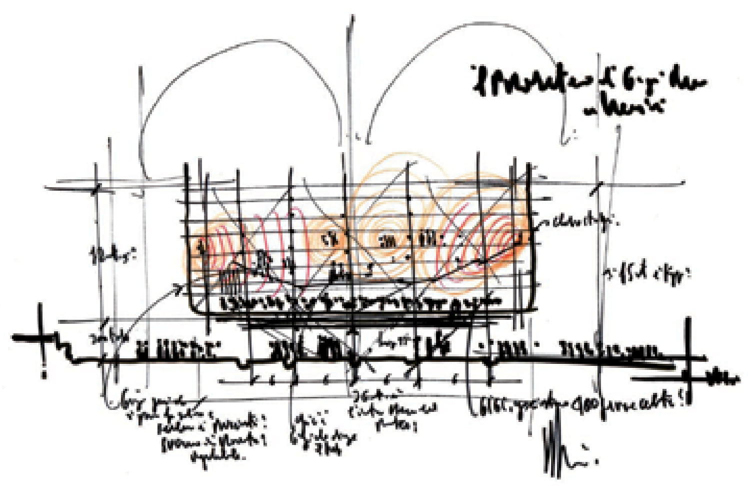


Рис. 5

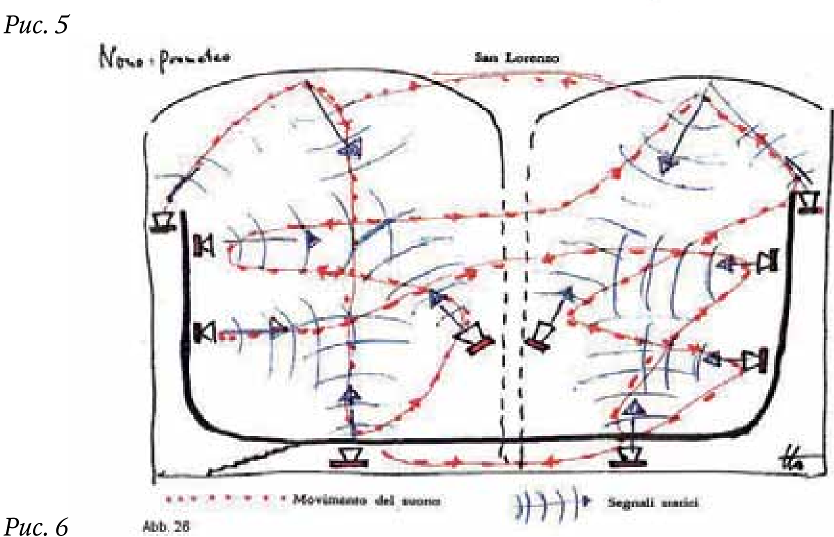


Рис. 6

Творчество швейцарско-австрийского композитора Беата Фуррера — ученика Романа Хаубенштока-Рамати, организатора знаменитого ансамбля «Klangforum Wien» отчасти перекликается с идеями Луиджи Ноно о «слушательской экологии» [2] (ключевой для композиторского творчества периода постериализма), а также в концепции сценического воплощения звуковой драмы. Опера Б. Фуррера «Фама», обозначенная жанрово как «театр звуков» прозвучала на Венецианской биеннале 2006 года (Рис. 7).

«Фама» (ЦЮмз) в переводе с греческого означает «молва», «сказание», «вещий голос». Согласно греко-римской мифологии Фама — богиня молвы, которой посвящен один из алтарей в Афинах, упоминавшаяся Гомером[1] и Гесиодом. XII книге «Метаморфоз» Овидий описывает обитель Молвы, которая живёт в середине земли, между землею, морем и небом, на рубеже трёх царств природы, откуда видно все, куда долетает каждый звук, и где на вершине горы, во дворце со множеством входов и отверстий, богиня устроила себе жилище. Построенное из звонкой меди, оно гудит, отражая все звуки, хотя не слышно в нём криков, а ведётся всюду тихий разговор, похожий на ропот морских волн. В прихожей толпится множество жадного до новостей народа; там носятся тысячи слухов, наполовину правдивых, наполовину ложных; из уст в уста передаются, искажаясь, чужие слова, и из праздной болтовни растёт сплетня. Там можно встретить Легковерие, легкомысленное Заблуждение, Разочарование, с искаженным лицом Страх, быстро вспыхивающий Гнев, возникающее из сомнительного источника Шушукание. Молва знает все, что делается на небе, на море и на земле, обо всём старается она выведать. Живя на границе трех миров, она слышит все, что происходит в этих мирах. Все приходит в ее дом, где все окна открыты и одно отражает другое. Под влиянием этих образов композитор начинал работу над оперой.

Литературный источник оперы — новелла А. Шницлера «Фрейлейн Эльзе». Текст был написан в 1920 году. Это один из ярких примеров внутренних монологов в литературе. Действие происходит в летней гостинице под Веной. Заглавная героиня — дочь адвоката. Ее отцу грозит тюремное заключение за растрату вверенных ему клиентами денег. Девушка оказывается перед сложным выбором между дочерним долгом и сохранением девичьей чести. В той же гостинице проживает антиквар фон Дорсдей — старый друг семьи и деловой партнер отца, который соглашается выручить последнего из беды при условии, что героиня покажется ему обнаженной. После мучительных нравственных колебаний, отраженных во внутренних монологах, которые составляют большую часть новеллы, Эльзе раздевается перед Дорсдеем посреди многолюдного фойе и падает в обморок. В финале героиня делает еще один, на этот раз последний выбор: она принимает смертельную дозу снотворного.

Аналогично конструкции «звукового корабля» в «Прометее» Луиджи Ноно, Фуррер в сотрудничестве с акустиком построил специальную конструкцию, расположенную: специфический бокс-короб с вертящимися дверьми, внутри которого располагается публика (Рис. 7, 8).

---

[1] См: «Илиада» (II 94); «Одиссея» (I 279; XXIV 413).

FAMA
Hörtheater für großes Ensemble,
acht Stimmen und Schauspielerin

Beat Furrer, 2004-2005

Рис. 7



Рис. 8

Рис. 9



Рис. 10

Вначале оркестр звучит за дверьми, но постепенно, в процессе исполнения, он все больше разделяется на группы и в конце оперы, в ее финале, занимает положение зеркальное его первоначальному расположению.

Короб оборудован «крышей», которая состоит из нескольких открывающихся и закрывающихся блоков. Двери и крыша могут быть как полностью открыты, так и полностью закрыты, могут они также занимать и промежуточное положение. Одна из сторон сделана из отражающего звук материала (металла), другая — из абсорбирующей-поглощающей материи (Рис. 9).

Б. Фуррер в качестве состава выбирает зеркально симметричную идею, которую можно уподобить Кольцам Борромео: противопоставление 12-ти хористов, 12-ти оркестрантов и сценической доминанты — солистки, актрисы и певицы в одном лице создаёт неделимое звуковое единство; а короб, наполненный публикой, выполняет роль акустического поля, резонирующего изменяющийся звук (Рис. 10).

Для исполнения автору оказалась предпочтительной скорее непрофессиональная актриса, чем профессиональная певица с «поставленным» звуком, ибо для композитора было важно, чтобы с помощью голоса можно было добиться исполнения мельчайших эмоциональных оттенков, ведь актёры должны выражать речь голосом — вносить смысл; работать с голосом, помещая его в контекст пространства. Это сразу меняет окраску и смысл сказанного. В театре актеры могут говорить, одновременно вслушиваясь.

Звуковая ткань произведения по сути является спектральным отражением голоса солистки, что даёт невероятный элемент погружения в её внутренний монолог

Метафора зеркала в этой монодраме играет важнейшую роль: зеркало — как особый инструмент акустического резонанса, и как основной элемент театра звука, бесконечно отражающего все тончайшие нюансы в пространстве особой конструкции, создающей напряженное звуковое поле, вовлекающее слушателя в процесс резонанса.

Для новой и новейшей музыки ключевое понятие — звук, его внутреннее время и бытие. Живой сложнейший организм, которым становится «звук» в процессе дестабилизации постсериалистических и электроакустических опытов, приобрел статус центра логической системы. Вокруг этой новообретенной «смысловой оси» стали вращаться и все прочие элементы.

Примеры, приведенные выше, демонстрируют принципиально «иное» отношение к звуку, которое сложилось во второй половине XX в. Этот принцип спровоцировал поиски композиторов в данной области и в последующие годы.

Трансформация творческого поиска композиторов характеризуется переносом интереса в область конструирования самого звука (в отличие от прежних принципов детерминации взамодействия параметров), игнорируя саму специфику звука, довольствуясь лишь тембровой и высотной характеристикой, как это было в классическом сериализме. Период, обозначаемый как «постсериализм», обнаруживает две важнейшие тенденции: стремление к «слуховой экологии»,

предельно тихим звучностям, тишине, вошедшей в практику с именем Джона Кейджа, тенденцию к пространственной локализации и своеобразному «одушевлению» звука.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Stockhausen, K.* Lectures and Interviews, NewYork, edited by Robin Maconie. Londonand,1989.http://rmusician.ru/archives/tag/k-stockhausen.htm (дата обрашения 01.07.2014)
2. *Лаврова С. В.* «Экология слушания» и эффект «невидимого действия» в операх «Девочка со спичками» (Das Madchen mit den Schwefelholzern) Хельмута Лахенманна и «Лоэнгрин» (Lohengrin — Azione invisibile) Сальваторе Шаррино // Вестник СПбГУ. № 1. 2013. С. 9–20.

УДК 7.01

С. В. Лаврова

МЕТАФИЗИКА СКУКИ: ПРОВОКАЦИЯ В НОВОЙ МУЗЫКЕ

Скука — значимое понятие для экзистенциальной философии — обретает свое символическое значение, определяя дух современной эпохи. Къеркегор, описывая это явление считает само слово «скука» единственным, адекватно отражающим ощущение пустоты и безысходности: «как, однако, скука... ужасно скучна. Более верного или сильного определения я не знаю: равное выражается лишь равным. Если бы нашлось выражение более сильное, оно нарушило бы эту всеподавляюшую косность» [1, с. 15].

Для современных философов, социологов и психологов исследование феномена, знакового для нашего времени, оказывается центром притяжения научных интересов. Обратимся лишь к некоторым из них: Ларсу Фредерику Свендсену, Жилю Липовецки и Бенно Хюбнеру.

Норвежский писатель и философ Л. Свендсен — автор трилогии[1], отражающей в трех доминантных аспектах экзистенциальную сущность эпохи, анализирует ее содержание с позиций искусства и потребностей современного общества. Он обращается к типологии Мартина Дольмана, а далее переходит к ее сопоставлению с классификацией Милана Кундеры, ограничившегося тремя видами скуки — активной, пассивной и мятежной. У Дольмана, разделение в значительной степени более конкретизированное и в видовом отношении — более разнообразное:

1. ситуативная скука — это когда человек находится в ожидании чего-то, например лекции или поезда;
2. скука разочарования, когда человек ждет чего-то важного от какого-то события или явления, но все оборачивается банальностью;
3. экзистенциальная скука, когда кажется, что душа лишена содержания и мир топчется на месте;
4. креативная скука, которая не столько характеризуется каким-либо содержанием, сколько результатом, например, когда человек вынужден все время создавать что-то новое [2, с. 67].

Отражение всех четырех вышеперечисленных типов скуки М. Дольмана, с равной степенью определенности можно обнаружить в современном искусстве.

Искусство как срез реальности невероятно многогранно. Проявления в отдельных его случаях эпатажности, провокационности, нередко оборачиваются банальностью, что является следствием первого и второго типа. Побудительной причиной эпатажности становится именно экзистенциальная скука. Процесс невероятного ускорения смены культурных практик находится под воздействием креативной скуки.

---

[1] «Философия Скуки» (2005), «Философия Моды» (2006), «Философия страха» (2008).

Постоянная гонка за модными тенденциями, необходимость двигаться «в тренде» приводит к философии «созерцания отсутствия». Яркой фигурой, демонстрирующей подобный подход к искусству может служить Энди Уорхол. Один из наиболее известных художников столетия после М. Дюшала и К. Малевича он по-своему заполнил смысл «экпозиционной пустотой». Молчание М. Дюшана, тишина Дж. Кейджа, носящие концептуальный и философский характер достигли своего апофеоза в молчании сотен бессмысленных, повторяющихся изображений Э. Уорхолла. Переворачивая общепринятые нормы, он делает «нечто» из «ничего», бесконечно тиражируя «калифорнийский дзен» и получая от этого немалые девиденты. Его искусство следует только моде, и согласно его утверждению: нет ничего более поверхностного, чем его жизнь [3]. Философия пустоты, выраженная в его трактате «Философия Энди Уорхола (от А к Б и наоборот)» отражает пустой неперсонифицированный образ человека, который достигшего популярности путем тиражированием персонажей, чья слава ему важна несоизмеримо больше, нежели сам образ. И это становится успешным коммерческим проектом, как и философия самого художника:

«Я просыпаюсь и звоню Б.

Б. — это любой, кто помогает мне убить время.

Б. — это кто угодно, а я никто. Б. и я.

Уверен, что если я посмотрю в зеркало, то ничего не увижу.

Люди всегда называют меня зеркалом, а если зеркало смотрится в зеркало, то что там можно увидеть?... Один критик назвал меня Самим Ничто, а это никак не способствует моему ощущению реальности существования. Потом я осознал, что само существование — это ничто, и почувствовал себя лучше.

Суть в том, что надо думать о ничто... Ничто существует, ничто имеет пол, ничто не шокирует. Все есть ничто» [3, с. 11].

В культуре Древнего Востока существовала связь понятий «зеркала» и «пустоты». Японский писатель XIV в. Кэнко Хоси Есида в своих «Записках от скуки» писал, что «зеркалу не дано ни своего цвета, ни своей формы, и потому оно отражает любую фигуру, что появляется перед ним» [4, с. 71]. Наличие в зеркале цвета и формы неизбежно бы привело к отсутствию способности отражать. Ведь именно пустота свободно вмещает разные предметы и она становится своего рода «истинным бытием», проявляющимся сквозь форму. В таком случае, именно скука оказывается обратной стороной провокации.

Образ мышления и философия Э. Уорхола оказываются зеркально созвучны мironастроению эпохи, определенной социологом Жилем Липовецки в качестве «Эры пустоты», именно это созвучие становится причиной коммерческого успеха и популярности. С точки зрения Липовецки, врожденной и неустранимой чертой человеческого существования становится скука [5].

В философии профессора Сарагосы Бенно Хюбнера скука (Langweiligkeit) становится ключевым культурным феноменом, диагностирующим содержание эпохи [7, с. 71.]. Этот экзистенциал, присущий человеку, есть врожденная черта существования. С точки зрения философа существует только два способа бегства от скуки — эстетический и этический. Эстет живет ради личных переживаний,

и ради собственного «Я», а человек этический нуждается в чем-то ином, помимо индивидуализма и эстетизма. Первый тип имеет дело с тем, от чего ожидает художественных впечатлений и аффектации. Он расценивает действенность и значимость Другого по степени оправдания своих ожиданий. Хюбнер утверждает, что еще Адорно говорил, что упадок метафизики предоставил дополнительные возможности современному искусству, где «эстетическое является первичным, спонтанным, а этика — вторичным, надстроенным, стремящимся ограничить эстетическое и оправдаться за него» [6, с. 76]. Сегодня, по мнению философа, «“этика” (этос) ничего или почти ничего не может противопоставить экспансии эстетического». И это явно соответствует широко распространенной потребности в эстетическом. Человек, оставшийся наедине с самим собой, столкнулся с новой экзистенциальной безысходностью, и его поглотила скука, по Хюбнеру — *боязнь пустоты (horrorvacui)* [7, с. 78]. Нудное пребывание во времени связано с депроекцией и замкнутостью на самом себе и своих проблемах.

Современное искусство, и в частности новая музыка, также по-своему отражают этот принцип «де-проекции». Тенденция активно проявляет себя, начиная с 60-х гг., прорастая затем в психо-акустическую практику музыкального постериализма. Если в течение сериального периода законы слухового восприятия мало волновали композиторов, всецело поглощенных эстетикой «структурной матрицы», то для постсериалистов поиски адекватной перцепции формы подачи звукового материала становятся отправной точкой авторских концепций. Депроецирование, поиски самоидентификации в звуковом поле вынуждают композитора обратиться к психофизическим экспериментам, связывающим звук и биопотенциал.

В 1965 г. американский композитор Элвин Люсьер, работавший до этого в симфонических жанрах в неоклассическом духе делает заметный шаг вперед в этом направлении. Он создает принципиально новую концепцию, трансформировавшую как его собственное творчество в иное русло, так и во многом повлиявшую дальнейшее развитие новой музыки. Перформанс «Музыка для исполнителя соло» (Music for Solo Performer), идею которого предложил Эдмонд Дьюан — ученый, занимавшийся исследованиями биопотенциалов мозга. Необходимо подчеркнуть, что сам Э. Люсьер никогда не был ни конструктором, ни акустиком. Первым исполнителем перфоманса «Музыка для исполнителя соло» стал Джон Кейдж, что во многом и определило счастливую судьбу этого проекта. С помощью электрода, установленного на голове исполнителя, снималась электроэнцефалограмма его мозга, а усиленный при помощи специального прибора сигнал раскачивал диффузоры шестнадцати низкочастотных динамиков, которые, прикасаясь к различным ударным инструментам, заставляли их звучать. При некоторой тренировке, исполнитель пытался контролировать поведение своих биопотенциалов, произвольно включая так называемый «альфа ритм», возникавший в состоянии с закрытыми глазами и соответствующий устойчивым колебаниям высокой амплитуды с частотой около 10 гц., которые производили эффект быстрого тремоло ударных. Таким образом, этот перфоманс стал абсолютно самодостаточным процессом, который мог развиваться по собственным законам, без участия

композиторской или исполнительской воли. Затем, узнав от Эдмонда Дьюана об опытах профессора Боуса, который занимался исследованием резонансных свойств громкоговорителей, многократно записывая текстовой сигнал, Люсьер создал свой следующий перфоманс под названием «I am sitting in a room» (1969), записав свой собственный голос. Текст был точным описанием эксперимента: «Я сижу в комнате, отличающейся от вашей. Я записываю звуки своего голоса и буду проигрывать их многократно в этой комнате для того, чтобы резонансные частоты комнаты усилились и разборчивость моей речи, за исключением, быть может, ритма, была разрушена. В результате вы услышите натуральные резонансные частоты комнаты, артикулированные речью. Я рассматриваю свои действия не столько как демонстрацию физического факта, но, скорее, как способ сгладить любые неравномерности моей речи» [8].

Текст пьесы, перезаписанный 32 раза, стал примером того, что сам Э. Люсьер называет «прозаической партитурой» (Рис. 1).

Этот пример демонстрирует ярчайший пример авторской де-проекции хюбнеровского «нудного пребывания во времени», поглощенного акционизмом. Эстетика, в этом случае оказывается лучшим из возможных «лекарств от скуки».

Проблема соотношения этики и эстетики у философов звучит по-разному: для Левинаса генетически первична этика («этика прежде онтологии»), для Хюбнера в этом же аспекте оказывается первична эстетика, она же «лекарство от скуки». Именно «психическое возбуждение, экстаз, упоение, speed; эмоции — pendant являются ее противоположностью». Хюбнер объясняет подобным образом стремление к различным эстетическим провокациям и проявлениям откровенного эпатажа в современном искусстве [7, с. 148].

Тиражирование эстетического в эпоху технической вопсроизводимости, о котором пишет В. Беньямин ускоряется с невероятной силой медиасредой, так как

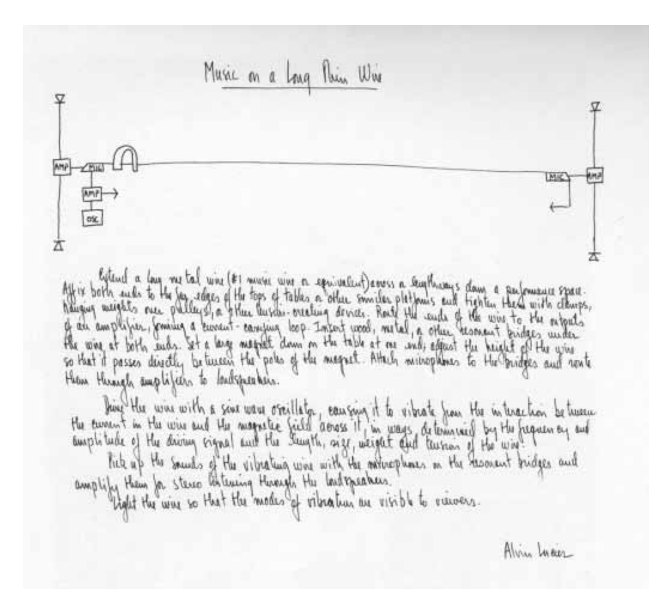


Рис. 1

медиа — формирует количеством — «качественную» сторону [9]. В беспрерывном звуковом потоке, бесконечной череде видеорядов, копирования приемов и идей, создается ощущение некого «эстетического конвейера», в котором все меньше эстетизма, и удивить сегодня эстетизмом становится все труднее.

Однако только лишь провокация способна привлечь внимание и хоть на миг преодолеть прогрессирующую скуку. Компьютер и прежде всего, его персональная версия начала 1980-х, ее дальнейшее развитие, представило новую технологическую форму для художественной практики. Сегодня существует целый срез культуры, неразрывно связанный с этой формой: компьютерная графика и анимация, электронная музыка и акусматика, веб-дизайн, модели виртуальной реальности, инсталляции и медиа-арт.

Процессы авторской де-проекции и развитие идеи всепроникающей метафизической скуки в художественной культуре получило новые формы, для которых понятие реципиента — слушателя, зрителя, потребителя той или иной арт-продукции принимает все более абстрактные формы. «Метафизическая скука» от этих факторов приобретает не меньшие масштабы, а вовсе становится массовым явлением. Ее преодоление становится главной эстетической задачей художника, а привлечение внимания аудитории обретает силу лишь в случае использования особых средств, одним из которых является провокация.

Слово «скука» в качестве отрицания эстетизма встречается в творческих концепциях современных художников: Джон Кейдж полагал, что художник ответственен за то, чтобы преобразовать скуку в «привлекательное время». «Дзен-буддистская философия постулирует, что если какая-то вещь вам скучна по прошествии двух минут, занимайтесь четыре. Если скука продолжается, продолжайте восемь, шестнадцать, тридцать две и так далее. В конце концов, оказывается, что все это совсем не скучно, а скорее живо и интересно» [10]. Его предшественник в области «мебелировочной музыки» композитор Эрик Сати возвел скуку в ряд композиционных стратегий, утверждая, что именно «скука приручает публику, и та уважает ее, так как против нее аудитория оказывается беззащитной» [11, с. 42]. Хельмут Лахенманн, цитируя в одном из своих интервью А. Шенберга: «Искусству можно все, кроме одного — оно не должно быть скучным», перефразирует его, со сменой акцента: “искусство ничего не должно, кроме, пожалуй, одного, — провоцировать”, подчеркивая, что в нашем безумном современном обществе никакая провокация уже невозможна» [12]. «Сейчас провокация может состоять в том, чтобы не провоцировать. Ведь композитор же не думает — “ага, сейчас спровоцирую”. А если думает, то у него точно ничего не получится. На данный момент я вижу другое важное для себя определение: беззащитность. Это то, что может быть смешно, но это настоящее, подлинное. Это возникает, когда вы не думаете об эффектах, а хотите сами что-то открыть, расширить свой горизонт. Когда автор думает только о том, что он хочет услышать как композитор, тогда и возникают неожиданные произведения, которые отражают вот эту беззащитность» [12]. Предлагая «беззащитность» в качестве альтернативы акционизму, ставшему банальностью, Лахенманн в первую очередь стремится преодолеть слушательскую инерцию и противопоставить прежнему типу восприятия —

новый, дестабилизирующий существующие стереотипы. В некотором роде это и стремление вытеснить прежние способы провоцирования слушателя, когда то, что когда-то удивляло и возмущало, становится общепринятым и перестает воздействовать подобным образом. Роль провокации в создании нового состоит прежде всего в прерывании единообразия, в коммуникативном сбое.

Новое всегда провокативно. Провокация может носить характер эпатажа, нарушая общепринятые нормы и правила поведения. Художники в поисках нового нередко эпатируют публику, провоцируя дискуссию о правомерности подобных форм искусства, которые направлены на изменение существующего общественного статус-кво, и нередко носят антиэстетический характер. Тщетно пытаясь изменить правила игры, автор сознательно нарушает и отрицает их, несмотря на то, что с позиции современного искусства сам взрыв стереотипов является нормой.

Размываются границы между тем, что некогда считалось предметом искусства и обыденной жизнью. Предлагаемые современными художниками артефакты и инсталляции — это своего рода «срез реальности». Хэппенинги являют подвижную картинку, развивающуюся как спровоцированное, импровизированное, непредсказуемое действо, в которое вовлекаются зрители-соавторы.

Вопрос о крайностях и границах художественных средств, отделяющих оригинальное мышление от откровенной вульгарности, сегодня представляется одним из важнейших. Проявления эпатажа в искусстве давно никого не удивляют, он сам по себе стал своего рода «художественным штампом». Эстетический парадокс, предопределивший «мирное сосуществование» крайностей в рамках одной художественной концепции, для нового искусства также весьма характерен.

Парадоксальное сочетание материала и формы, концепции и техники в рамках которой она реализуется, — предмет многочисленных эстетических дискуссий. Известный российский композитор Владимир Тарнопольский по поводу специфики Contemporary-art и отличительных признаков предмета искусства от продукта медийного эпатажа, в одном из своих интервью сказал: «С моей точки зрения, если отбросить все высокопарные слова, главный признак художника — это особое отношение к самому материалу искусства, а вовсе не концептуальное “обеспечение” последнего. Для художника это цвет, свет, рисунок, объем, композиция, материал, на котором он пишет, это то, чем он пишет. Главный признак композитора — особое устройство слуха, чувствительность к главному и единственному материалу музыки — звуку, уникальным тембровым особенностям человеческого голоса и возможностям инструментов, к новым композиционно-фоническим ресурсам электроники, к физиологическим возможностям слухового восприятия. А если звук — лишь некое нейтральное “медиа”, факультативное, исключительно подсобное средство для передачи некой концепции, с ним напрямую никак не связанной, мне это неинтересно. Вероятно, некоторые факты современного “арта” — это отдельный вид деятельности, какая-то особая практика. Пусть она в таком качестве и существует. Музыка же проникает во внутренний мир человека не через концепции, постулаты, метарассказы и идеологические построения, а прежде всего — через уши и подкорку сознания. И только параллель-

но с этим — удовольствие рефлексии и оценка красоты мысли. В этом отличительный признак музыки как особого вида искусства» [12].

Современный композитор работает на грани тишины и звука, оперирует широчайшим динамическим спектром от *pppp,* а в некоторых случаях, и вовсе использует указания на нулевую динамику с дальнейшим развитием динамической волны до оглушительного *ffff*. Такого рода примеров множество: это и установка на широкую амплитуду громкостных характеристик в музыке французских спектралистов, и последующая тонкая работа со звуком в практике других представителей постсериализма.

Внедряя в инструментально-филармонический контекст шумовые звуки, Х. Лахенманн обращается к четкой структурной организации, отвергая какую бы то ни было случайность и парадоксально сочетая в своем творчестве крайнюю детерменированность с элементами шумового ландшафта. Внешняя свобода оборачивается структурной четкостью. Так соединяются крайние точки зрения, примиряемые оригинальной авторской концепцией.

Новое искусство сознательно дистанцируется от бинарных оппозиций, будь то реальное — мнимое, оригинальное — вторичное, естественное — искусственное, внешнее — внутреннее. Некогда противопоставленные друг другу, теперь они служат единому замыслу художника — свободного от стереотипов, рамок и границ, а заодно и существующих норм, нередко принимая участие в провокации. Свойственный европейскому мышлению в целом, бинарный принцип обогащается идеей многомерности и в ряде случаев предполагает возможность множественного функционирования. Сложность, понимаемая как сумма различных музыкальных параметров, становится центром композиторских устремлений. Одним из весьма актуальных направлений постсериализма становится Новая сложность — «New complexity». Ориентация на предельную многоуровневую структурированность предполагает целый комплекс трудноreализуемых задач, в первую очередь для исполнителя, а затем и для слушателя, так как к восприятию композитором также предъявляются определенные условия. Используя в ритмических структурах иррациональные длительности, в том числе подразумевающие и непривычное бинарное деление (3/32; 11/48; и. т. д), идеолог этого направления Брайн Фернихоу, провоцирует на кардинальную смену установок, как исполнителя, так и слушателя. Исполнитель должен «переключаться» с одной метрической системы на другую, подобные требования предъявляются и к слушателю, которому необходимо ощущать себя в нескольких измерениях одновременно. В данном примере сложность — это и средство провокации, и стержень философской системы автора, устремленной к обретению «тактильного» гибкого, ускользающего времени.

В условиях многомерности провокациям становятся доступны новые ресурсы, ведь размытые границы способствуют взаимодействию крайностей. Культ новизны провоцирует уникальность и неповторимость художественного концепта, ибо каждое последующее воспроизведение, сводит к нулю первоначальный эффект и уничтожает смысл. Чем дальше, тем уже круг возможностей. Удивлять становится все сложнее. Само понятие «нового» искусства предполагает эффект

неожиданности: необходимо предложить нечто необычное, непривычное, способное изменить слушателя, оказать на него сильное воздействие, или даже повергнуть в состояние шока.

Природа эстетических провокаций различна: от избитого на сегодняшний день акционизма, до тонкой игры на грани традиционного и откровенно шокирующего. Возможны, как смена привычного контекста, полностью меняющая смысловые акценты, так и преображение знакомого звукового объекта в нечто «невообразимое».

Акционизм и эпатаж характеризуются в contemporary art неизбежным снижением «радиуса воздействия», ведь «дух новизны» — увы, не вечен. В качестве одной из форм современного искусства, акционизм стремится к уничтожению границ с действительностью. Он вторгается на не готовую к этому публичную территорию с последующим скандалом, провоцируя власть реагировать, а зрителя — думать. Музыкальный концептуализм, переживший свой бесспорно кульминационный период в 60-х гг., в 2000-х гг. вновь становится актуальным. Сохраняя концертный формат, композитор выводит слушателя за пределы традиционного музыкального синтаксиса, привлекая визуальные и театральные компоненты. Прямолинейная театрализация, встречающаяся и сегодня в композиторской практике, провоцирует лишь тем, что эстетически отсылает на тридцать лет назад и соответственно дает повод для дискуссий. Это бесспорно далеко не ново, что минимизирует возможный эстетический эффект. Однако, если композитор иронично ищет новые подходы к инструментарию и принципы звукоизвлечения, это может послужить эстетическим оправданием акционизма, принимающего в данном случае на себя роль художественного средства. При такой расстановке акцентов, акция перестает быть целью.

В нескольких своих работах[2] российский композитор Георгий Дорохов (1984–2013) внедрял в скрипичную практику жесткие, в некотором роде даже варварские способы обращения с инструментом. Он использовал пилу в качестве смычка в первой и а также молоток во второй композиции. Безусловно, эта творческая акция носила провокационный характер. Однако тонкость и достижение эстетической цели достигались тем, что характер движения пилы вместо смычка соответствовал вполне традиционным штрихам, однако внедренным в иной контекст. Эти пьесы написаны в русле эстетики флюксуса, активно противопоставлявшего себя традиции, которая в творческой акции Дорохова буквально «разлетается в щепки» [13] (Рис. 2).

Композитор использовал в своем творчестве также и вовсе неакадемические инструменты и составы. Перечислим лишь некоторые из них: два Манифеста (первый — для трех пенопластов со смычками, второй — для стульев). Пенопласты были использованы Г. Дороховым в его оркестровой партитуре «Deconstruction». Совмещая взаимоисключающие вещи: замкнутую музыкальную форму и акционизм, композитор обращается к жесту, который подразуме-

[2] «Study-I forviolin» (2011), «Concertino для альта или скрипки соло, радио, и пяти исполнителей» (2010).

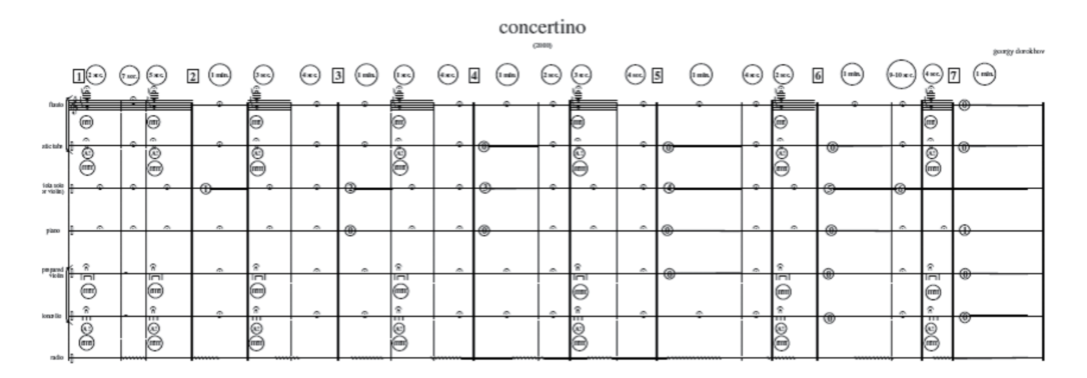


Рис. 2

вает под собой одноразовое, стихийное применение, и с другой стороны, к законам музыкальной логики. В итоге он создает нечто ироничное, провоцируя на грани экстремального и традиционного.

Особенностью современных концепций в отличие от 60-х становится то, что они действуют на границе акустического и визуального, оглушительного и лиминально-тихого, языкового, жестового и звукового.

Австрийский композитор Петер Аблингер в русле этой тенденции провоцирует слушателя, работая на пороге звука и языка, пытаясь соединить элементы музыкальной композиции и звуковой инсталляции, одновременно подчеркивая их онтологическое различие. Его творческая стратегия заключается в создании своего рода конкуренции между музыкой и восприятием.

В 2009 г. на Всемирном форуме в Венеции композитор представил звуковую инсталляцию, в которой обычный концертный рояль, в буквальном смысле, «заговорил». Для этого он собрал команду единомышленников — специалистов из различных областей. Зачитанный текст сообщения был пропущен через высокоточный анализатор спектра, разложив звуки на своего рода «пиксели» — очень короткие кусочки определённых частот. Частоты при помощи специальной программы были соотнесены со звуками. Частотное и временное разрешение звукового спектра фортепиано имеет предельное — вполне определённое значение. Поэтому спектральные составляющие звука было необходимо спроецировать на частотно-временную сетку спектра фортепиано. На самом инструменте авторы проекта смонтировали электромеханическую приставку, способную с высокой скоростью нажимать на клавиши, причём на много сразу. Наложение звуков оказалось таково, что на человеческий слух рояль играл уже не музыку, а воспроизводил речь. Подобный эксперимент направлен в первую очередь на изменение слушательского восприятия и на смену все еще существующих музыкально-инструментальных стереотипов. Цель — аналогична предыдущим примерам. С этой точки зрения, акционизм снова выступает в качестве средства, но отнюдь не является целью этой эстетической провокации.

Примечателен переход на иной уровень в сравнении с акциями 1960-х. С внешнего, где автор бросает поведенческий вызов слушателю, разрушая рамки общепринятых конвенциональных «норм», — на внутренний, где сам звуковой образ призван провоцировать и возможно, даже шокировать. Это одновременно и вторжение, и эстетическая провокация, призванная изменить слушателя, заставить его работать над собой, стремиться к пониманию.

Громкий, раздражающий звук сегодня не удивляет, в то время как тонкая работа с едва слышными призвуками, бесцеремонно вторгается в личное пространство слушателя, нарушая границы дозволенного. Итальянский композитор Сальваторе Шаррино утверждает, что музыка — глубоко эмоциональная вещь, которая способна глубоко затронуть, «задеть за живое» [15]. Однако далеко не каждый способен наслаждаются близким контактом, ибо «мы живем во время большой скованности, холодности, и нехватки радости жизни». Тихая призрачная музыка смущает своей близостью, провоцируя своеобразный «эротизм восприятия, который использует ее в качестве проводника, позволяя в тоже время к ней обращаться многим людям» [16, с. 56].

Один из важнейших психологических принципов музыки прошлого, смена напряжения — разрешением, состоянием покоя. Новому слушателю необходимо резонировать со звуковым пространством, предлагаемым композитором и эффект от этого взаимодействия эстетически самоценен и длителен.

В физическом эффекте резонанса звуковая волна, распространяясь в пространстве, может переносить энергию колебаний другому телу (резонатору), которое, поглощая эту энергию, начинает колебаться, и само становится источником звука. Этот звук скорее воображаемый и виртуальный знаменует собой необратимый процесс изменения основ слушательского восприятия.

Оппозиция диссонанса и консонанса — гармонического равновесия, обуславливающая в классической музыке необходимость прийти к устойчивому благозвучному звучанию существует в том или ином виде и в новой музыке. Но лишь в самой идее противопоставления элементов, а отнюдь не в буквальном первоначальном значении. Однако, достижение равновесия посредством разрешения изначально заложенного в композиции конфликта, не только не обязательно, но и, скорее всего, неосуществимо, так как новая музыка менее всего стремится к определенности и уравновешенности. Дестабилизация слушателя, спровоцированная новой музыкой, призвана изменить слушателя, очистить его замутненное слуховое восприятие, и научить ощущать звуковой мир, преодолевая прежний порог тишины.

Современное понимание *экологии звука* представляет собой чрезвычайно поднятый порог чувствительности соотношений в звуковом мире. Необходимо разделить акустическую экологию и экологию вслушивания: первая обращает внимание на любую естественную среду с акустической точки зрения, а вторая направлена на преобразование слушателя. Необходимо также осознать индивидуальный путь каждого из нас, который приходится совершить для очистки сознания и слухового опыта, пытаясь укоренить музыкальные явления. Композитор говорит о необходимости освободить «ухо от накипи, защитить его

от глухоты». Эта взаимообусловленность, которой следует очистить сознание, чтобы оставить пространство внутри для заполнения его новыми чистыми без потустороннего шума — звуками [16, с. 204].

Луиджи Ноно пишет о том, что для того чтобы услышать молчание, нужно найти в себе адекватные перцепционные механизмы и рациональную систему для его постижения. И в этом, с точки зрения композитора, заключаются элементы «консервативного насилия над природой молчания». Иными словами, нужно провоцировать слушателя на изменения в самом характере звукового восприятия.

Чтобы услышать молчание, мы пытаемся постичь интуитивное — рациональным способом. Сущность восприятия, с точки зрения Л. Ноно, состоит в том, что мы любим комфорт и повторение, предпочитаем новизне — вечность мифа, отчасти сочетающую в себе эти два качества. [17, с. 257]

Музыка С. Шаррино также требует пристального внимания к микроскопическим звуковым эффектам. Для восприятия реципиенту необходимо отказаться от традиционного слушания и сосредоточиться на диалектике «значений». Развитие этой музыкальной мысли влечет за собой в большей степени визуальные, чем музыкальные, аналогии в которых становятся видимыми мельчайшие изменения соотношений между сдержанной статикой звуковых комплексов и локализованными структурами в звуковом пространстве. В качестве основного принципа восприятия, итальянский композитор предлагает следующую метафору: «слушать насекомого ухом гиганта» [16, с. 169].

В композиции С. Шаррино «Исследование интонаций моря»[3] для контральто, четырех флейт, четырех саксофонов, ударных в качестве солистов и гигантского своеобразного оркестра из ста флейт и ста саксофонов сам гигантский состав — тонко продуманная композиторская провокация. Звучание можно уподобить прорывающемуся вулкану. Динамическое напряжение от сдерживаемой кипучей энергии гигантского состава колеблется между тишиной и оглушительной звучностью. Инструментальный состав, согласно утверждению самого композитора, основывался на изначальном несоответствии «оглушительного» и «безмолвного». Он призван обнаружить «очарование гигантских акустических естественных явлений, которые получаются от увеличения тихих звуков». Это позволяет по-новому взглянуть на мир естественных акустических явлений: течения реки, пения птиц, сверчков, рыночных выкриков, шума дождя. Для того, кто открывает свое сознание потоку этих звуков, его движение в пространстве начинается с «интеллектуальной тишины». «Вселенная звуков стремится к жизни» [16, с. 169]. Таким поэтическим языком, полным метафор и всевозможных параллелей с природными акустическими явлениями, Шаррино объясняет свой замысел, искажающий традиционные оппозиционные понятия тишины и оглушительного хаоса, опрокидывающий существовавшие ранее законы перспективы. Это пример по-своему иллюстрирует авторскую метафору «слушать насекомого ухом гиганта». Несоответствие провоцирует. И в и состоит суть подобной эстетической провокации: разрушение дистанции между слушателем и композитором, глубокий

[3] «Studi per l'intonazione del mare», 2000.

контакт со звуком и эффект вторжения в личное пространство, балансирование на грани беззвучия и оглушительного, буквально сбивающего с ног, звука. Звуковой мир С. Шаррино освобождает сознание слушателя от всевозможной наносной мишуры и художественных «штампов», которые обусловливают привычную стратегию восприятия. Такой процесс очищения — «истинное вслушивание». Прислушиваться — значит вызывать к жизни тишину сознания, молчание внутри себя. Граница между звуком и молчанием оживляется томительным ожиданием, напряжением, посредством которого слушатель различным образом воспринимает себя самого, когда музыкальные звуки совпадают с физиологией: дыханием, исполненным выразительной и многозначной тишины, наполненной воздухом. «Из года в год я стремился взращивать по крупицам прозрачность в самом себе, теперь ставшую инстинктивной. Я убежден в том, что смог ее обнаружить, что она проистекает из опыта мышления, в большей степени, чем из чего бы то ни было другого», — утверждает Шаррино [16, с. 53–54].

Немецкий композитор Хельмут Лахенманн утверждает, что слушание — это тоже искусство, это особый творческий путь, когда человек «работает со своим слухом, воспоминанием, тоской по прекрасному» [18, с. 34]. Очевидно, что и Лахенманн совершает попытку изменить слушательскую позицию, требуя активного включения в процесс художественного резонанса. И вместе с тем, эстетическая провокация носит, в сравнении с Шаррино, несколько иной характер. Если для последнего значимо провокационное нарушение личного пространства, необходимо атаковать слушателя тишиной, то для немецкого композитора провокацией служит еще и констекстуальное нарушение конвенции и его собственная эстетическая теория, согласно которой красота — это в первую очередь опровержение привычки. Для Х. Лахенманна чрезвычайно важным является опровержение традиционного понимания красоты, для чего необходимо обнажить «трещину» и ощутить всю глубину эстетической проблемы: «Диалектика красоты, которую обычно рассматривают как привычку и в которой отказывают всему непривычному, не нова в моей музыке» [18, с. 45].

Ключевая идея творчества Х. Лахенманна 1960-х гг. — «musique concrete instrumentale», которая приобщает энергетический аспект события звука, его «вещественность» к созданию музыкальной композиции. История этого термина (конкретной музыки, к которому также добавилась характеристика «инструментальная») началась еще в конце 1940-х гг., в период расцвета звукозаписывающих технологий. Французский композитор и одновременно инженер-акустик Пьер Шеффер обозначил как «musiqueconcret» композиции, оперирующие записями звуков природы, бытовых, индустриальных и прочих конкретных шумов. Целью Х. Лахенманна на этом пути было не соединение, а скорее демонтаж, или даже конфронтация взаимосвязей и потребностей музыкального вещества. Композитор переломил традиционный звуковой контекст, пытаясь внедрить в филармоническое пространство звуки, некогда отброшенные прежней исполнительской и композиторской практикой, будь то всевозможные «киксы» у духовых, «трески», или «трение» струнных.

И сегодня подобные приемы в инструментальной технике перестали быть «нетрадиционными», в связи с чем, предмет эстетической провокации для последую-

щих поколений композиторов становится все более сложным. Конкретная инструментальная музыка — это провокация, направленная на изменение существующих в определенной части общества установок, где подобные звуки не имели права на филармонический контекст. В своем стремлении провоцировать, и, следовательно, изобретать что-то новое и удивительное. Х. Лахенманн на одной этой идее не останавливается. Независимо от постоянной смены акцентов, основными провокативными принципами все же остаются размытые границы явлений, отделявшие некогда звук от шума, музыкальное от речевого начала, традиционную практику игры от внедряемых новых приемов, звуковое восприятие от физической реакции.

Подводя итоги, необходимо предпринять попытку сформулировать понятие «эстетической провокации», и выстроить типологию ее методов в новой музыке, настолько, насколько возможно типизировать провокационные приемы, которые подразумевают единичное применение, и претендуют на уникальность.

В первую очередь становится очевидным, что провокация — это нарушение всяческих — как реальных, так и в высшей степени иллюзорных границ:

– сокрушение границ между нейро-физическим экспериментом и художественным произведением, где сам «звуковой» материал становится лишь точным описанием эксперимента, а его форма спонтанна и непредсказуема (Э. Люсьер).
– акционизм с элементами эстетической провокации в сочетании с замкнутой музыкальной формы, объединяющие традиционное движение смычка с эпатажной подменой струнной атрибутики, где в роли смычка выступает пила (Г. Дорохов).
– симбиотическое соединение элементов музыкальной композиции и инсталляции, звуковых и языковых средств (П. Аблингер).
– вторжение в условно-ограниченное личное пространство слушателя, привлечение его внимания, «атакующими» — тихими едва различимыми звучностями (С. Шаррино);
– перенесение шумовых звуков в филармонический контекст, трансформация слухового восприятия, включение реципиента в процесс художественного резонанса (Х. Лахенманн);
– совершенствование структурности и композиторской техники, испытывающей «на прочность» пределы исполнительских возможностей за счет использования иррациональной ритмики, широчайшего динамического спектра и многообразия широкой градации звуковых параметров и исполнительских приемов (Б. Фернихоу и «New complexity»). «Трангрессивный эстетизм» (Фуко) [2, с. 16], играющий на границе творческо-аналитических и исполнительских возможностей.

Сложившаяся типология делает очевидными процессы интенсификации, ускорения и умножения, оказывающиеся в центре творческих концепций. Бенно Хюбнер в своей книге «Смысл в бес-СМЫСЛЕННОЕ время: метафизические расчеты, просчеты и сведение счетов» рассматривает экзистенциальный парадокс следующего порядка: человечество все быстрее двигается к цели и все-таки как

будто бы стремления прибытия к ней не наблюдается, так как достижение этой цели вновь окунает нас в скуку, ничто, вакуум. В чем же может состоять этот “выигрыш от ускорения”?» Ответ Б. Хюбнера: Это — «само ускорение, быстрота, упоение скоростью, speed, экстаз» [6, с. 315]. Невиданная скорость смены культурных практик, наблюдаемых даже внутри одного явления, как проанализированная в данном аспекте в рамках этой статьи — новая музыка, привлекающая в свое «поле» как научные эксперименты, так и иные виды художественной и общечеловеческой деятельности. Обусловленные избавлением от груза «метафизической скуки» эти культурные практики отражают все четыре характеристики скуки М. Дольмана и играют на резонансном поле метафизики пустоты.

Метафизика скуки, обозначенная в качестве отправной точки настоящего исследования, обусловлена объяснением истории развития и существования явлений, связанных коренным образом с этим понятием.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кьеркегор С.* Наслаждение и долг. Ростов-на-Дону.: Феникс, 1998. 412 с.
2. *Свендсен Л.* Философия скуки. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 256 с.
3. *Уорхол Э.* Философия Энди Уорхола (от А к Б и наоборот) / перевод Северской Г. М., Д. Аронов, 2002. 223 с.
4. *Кэнко-Хоси.* Записки от скуки М.: Азбука-Классика, 2007. 94 с.
5. *Липовецки Ж.* Эра Пустоты М.: Владимир Даль, 2001. 336с.
6. *Хюбнер Б.* Произвольный этос и принудительность эстетики. Минск.: Пропилеи, 2000. 150 с.
7. *Хюбнер Б.* Смысл в бес-СМЫСЛЕННОЕ время: метафизические расчеты, просчеты и сведение счетов. Минск.: Экономпресс, 2006 384 с.
8. *Alvin Lucier.* I am sitting in a room. [Буклет аудио-диска]. 1990.
9. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1966. 240 с.
10. *Cage J.* Silence. Paris.: Edition Denoel, 1970. 150 p.
11. *Satie E.* Ecrits. Paris.: Editions Gerard Lebovici, 1990. 242 p.
12. *Лахенманн Х.* Искусство ничего не должно (беседовала Е. Мусаелян) // Играем с начала. № 1. 2014. С. 4.
13. *Бирюкова Е.* «Сегодня у нас просто-таки эпидемия “амузии”» (композитор Владимир Тарнопольский о том, что не всякая музыка — музыка). Colta. 17 дек. 2013. URL: http://www.ccmm.ru/03archive/press/reviews/2013_12_17_colta_mosforum.pdf (дата обращения 02.12.14.)
14. *Меньшиков Л. А.* Художественные манифесты 1960-х годов: Программа Флюксуса и ее автор // Вестник СПбГУ. Серия 15. Искусствоведение. 2014. № 1. С. 107–116.
15. *Sciarrino S.* with Alessandro Cassin. URL: http://www.brooklynrail.org/2010/10/music/salvatore-sciarrino-with-alessandro-cassin (дата обращения 2.07.2012)
16. *Sciarrino S.* Carte da suono (1981–2001). Palermo.: Cidim Novecento, 2001. S. 204.
17. *Nono L.* L’erreur comme nécessité // Ecrits, réunis, présentésetannotés par Laurent Feneyrou; traduits sous la direction de Laurent Feneyrou. Paris.: Christian Bourgois, Editeur, 1993. P. 256–257.
18. *Lachenmann H.* Musik als Existentielle Erfahrung. Wiesbaden, 2004. 460 S.

УДК 7.038.531

Л. А. Меньшиков

ВЫСТАВКИ И КАТАЛОГИ ФЛЮКСУСА 1970-х ГОДОВ, или КАК ПРАВИЛЬНО ПИСАТЬ ИСТОРИЮ, ДЕЛАЯ АНТИИСКУССТВО

В начале 1970-х гг. флюксус вступил в эпоху очередного поиска своего места в искусстве и созидания более соответствующих времени организационных форм. Следствием этого стало практически бесконечное разнообразие его деятельности в период с 1970 по 1982 гг. Широкое распространение идей флюксуса по всему миру в этот период уже окончательно перестаёт подчиняться контролю со стороны единого организационного центра. Множество выставок, перформансов и дискуссий с участием артистов флюксуса не могут позволить чётко ограничить сферу влияния его идей. Зачастую формально совершенно не связанные с флюксусом акции и фестивали с успехом привлекали его участников и использовали их опыт в своей деятельности. Существенным фактором этого процесса стало то, что в 1970-е гг. споры о флюксусе и вокруг него, о его продолжении или завершении не прекратились и даже стали основным его художественным содержанием, приняв характер новой арт-практики. Они воплотились в огромный объём корреспонденции — письма в периодические издания (так называемый корреспонденс-арт), переписку участников движения (мейл-арт), а также и в создание ряда новых каталогов, коллекций и выставок.

Разные версии флюксуса продолжили действовать в это время. Одна из них всё ещё оставалась в рамках устоявшегося художественного направления и ограничивалась ретроспективными показами, опиравшимися на прежние, ставшие уже классическими материалы его официальных публикаций. Другая включала в себя вполне сформировавшуюся к этому времени международную сеть художников, соединённых общей идеологией, совместными выступлениями. Создание такой сети было мечтой Д. Мачунаса, и к 1970-м гг. она стала реальностью. Эти художники составили костяк активистов флюксуса, которые были готовы ехать куда угодно и когда угодно для того, чтобы выступать с программами, читать заявления, разыгрывать сценки или просто поддерживать единомышленников. В рамках этой сети создавались и новые проекты, и новые призванные освободить искусство от его жёстких рамок художественные формы, которые теперь распространялись в основном в виде мейл-арта — через почту.

Десятилетие открылось большим и существенным событием, вошедшим во все возможные истории флюксуса — выставкой и каталогом «Хеппенинг и флюксус» [1]. Выставка была организована основными участниками движения под руководством Гаральда Зеемана и обозначила начало нового этапа в продвижении современного искусства. Положение флюксуса в её составе оказалось не вполне определённым и удовлетворяло не всех. К этому времени хеппенинг как жанр интермедиального искусства стал общераспространённым явлением и обрёл чёткую

художественную форму. Выставка была сконцентрирована на хеппенинге, сопровождалась серией каталогов, которые были построены по общей хронологии и в едином алфавитном порядке, что хотя и встроило флюксус в передовую художественную деятельность, но определило ему место среди разных вариантов хеппенинга. Несмотря на то, что название выставки и каталога подразумевало некоторый их стилистический паритет, флюксус оказался растворённым в хеппенинге. Такой подход оказался достаточно влиятельным, и флюксус зачастую стали воспринимать именно как разновидность хеппенинга, что и исторически, и формально неверно. Многие художники, участвовавшие в выставке, были очень расстроены такой идентификацией, и это ещё раз подтвердило наличие проблем в самоопределении флюксуса, с которыми он неоднократно сталкивался в первое десятилетие своего существования, и которые продолжали преследовать его и в 1970-е гг. Нельзя отрицать и положительной роли выставки. Гаральд Зееман и его компаньон, коллекционер Ханс Сом, организовали существенную для истории флюксуса выставку. Несмотря на трудности и личную неприязнь участников, на этой выставке был создан каталог, который стал эталонным для флюксуса. В дополнение к аннотированному хронологическому перечню акций и ивентов флюксуса, прошедших с 1959 по 1970 г. (составляющих половину книги), были представлены библиография флюксуса за то же время и алфавитный список художников с описаниями изданных работ, их фотографиями и биобиблиографиями для каждого. Этим изданием начинается научное изучение флюксуса, которое, впрочем, продолжает тесно переплетаться с творчеством, созданием новых подходов к деланию антиискусства.

В конце 1970-х гг. начало готовиться ещё одно подобное событие, представляющее собой серию выставок с сознательно отобранными произведениями флюксуса, демонстрирующих работы из единого собрания. 1981 г. стал годом начала показа самой впечатляющей коллекции произведений флюксуса (коллекции Гилберта и Лилы Сильверманов). Идея этих выставок вращалась вокруг центральной роли Мачунаса как организатора и вдохновителя движения, хронология строилась относительно наиболее существенных фактов, связывавших флюксус с Мачунасом.

Коллекция Сильверманов была впервые показана общественности на выставке в музее Крэнбрукской академии искусств с 20 сентября по 1 ноября 1981 г. Показ оказался итоговым, он представил зрителям множество экспонатов, но выдвинул на первый план среди всех произведений флюксуса именно изданные объекты из собрания Гилберта и Лилы Сильверманов. Благодаря такому отбору эти работы начали пониматься как ключевые, наиболее существенные для понимания истории движения. Поскольку само понятие флюксуса было на выставке соединено исключительно с именем Мачунаса как персонажа, в наибольшей степени воплощающего идею антиискусства, она представила неполную и искажённую картину флюксуса, в которой отсутствовали многие художники. Также расставлены акценты и во вступлении к крэнбрукскому каталогу, написанному Томасом Шмитом. Воспроизведение огромного количества объектов и графических материалов, многие из которых (если не большинство) были произведениями Мачунаса, стало большой заслугой Сильвермана. Но такое представление, без редакционного комментария с уточнением направленности выставки и каталога, а лишь в виде про-

стого перечисления объектов, коробок и документальных фрагментов, произведённых во время состоявшихся ранее ивентов, искажало объективное понимание флюксуса. Тем не менее каталог был издан, и по нему стали воспринимать общую картину истории движения. Это был первый из нескольких таких каталогов, документирующих коллекции Сильверманов, он только открыл их работу над продвижением флюксуса, которая продолжилась в аналогичном русле и в следующих каталогах. Работа Сильверманов была показом классического флюксуса, его тенденциозным исследованием и одновременно интерпретацией и созданием принципиально новой ветви художественного направления.

Коллекция и выставки Сильверманов были чрезвычайно избирательными. Критерий, по которому отбирались вещи, заключался в представлении флюксуса без провокационных, неопределённых и таким образом порочащих движение объектов, которые лучше всего характеризуют европейский флюксус, особенно в его ранних формах. Хотя резкие отличия европейского и американского флюксуса не всегда легко найти, поскольку выступления в Европе всегда привлекали американских посетителей, которые сформировали определённое представление о флюксусе, как о средстве, использовавшемся Мачунасом для проведения эстетических, социальных и политических экспериментов, но эти отличия стали усиливаться в большой степени благодаря деятельности Сильверманов по популяризации «мягкого» варианта американского флюксуса. Ранние же радикальные формы, равно как и политические призывы Мачунаса ушли в прошлое, оставшись в числе неопределённых акционистских проектов. И это представление всё более закреплялось, в конце концов стало каноническим, и затем пребывало неизменным, в то время как сам флюксус продолжил изменяться. Однозначное понимание флюксуса, которое было выражено в собрании Сильверманов, вело к его музеефикации как завершённого направления в искусстве, корректировало его реальную историю, не отдавая должного внимания многим событиям, среди которых американские акции западного флюксуса, нью-йоркские «Фестивали авангарда», проводившиеся Шарлоттой Мурман (которые Мачунас резко осудил) и многие другие работы. Однако и сам Мачунас продолжал расширять представление о флюксусе почти до своей смерти, пример этого — и его ивент «Двенадцать знаменитостей» («Фестивали флюксуса представляют двенадцать знаменитостей»), показанный в апреле 1975 года, и развитие флюкслабиринта, и сложившаяся и долго продолжавшаяся традиция празднований нового года, осуждённая многими, например, Томасом Шмитом, также приложившим большие усилия в области каталогизации флюксуса.

К празднованию двадцатилетия флюксуса были организованы три выставки, фестиваль и симпозиум в Висбадене. Каталоги, произведённые к этой исторической дате, вновь изданные хронологии и алфавитные списки, тоже представили иные взгляды на историю флюксуса. Висбаденский день рождения давал совершенно другую хронологию, находящуюся в резком контрасте с пониманием флюксуса у Сильвермана, который интерпретировал его исключительно как работу великого организатора, Джорджа Мачунаса. В отличие от этого, в Висбадене флюксус представал как движение, имевшее много центров и много точек роста во все периоды своего существования. Ни Сильверманы, ни Шмит не признавали

такого взгляда на историю. Возможно, Мачунас также остался недовольным празднованием двадцатой годовщины течения в Висбадене, на котором было предложено ироническое толкование места флюксуса в истории искусств. Флюксус на этом празднике распространился по всему городу, заняв не только музей, где он начался в 1960-е годы, и галерею «Искусство Арлекина», владелец которой, Майкл Бергер, был одним из спонсоров праздника. А затем выставки поехали в Кассель и Берлин. Они стали смесью разных флюксусов: и известного по каталогам, описывающим объекты, и распространяемого по сетям магазинов и бесконечным текстам, и того героического флюксуса, который произвёл огромный фурор всего лишь за два десятилетия до этого. Так постепенно движение стало передвижным предприятием художников, объединённых общим творческим прошлым и окружённых сетью распространения искусства. В него включились и новые друзья, и коллекционеры, и дилеры, и всё более увеличивающиеся числом историки флюксуса. Часто причиной перемещения из города в город становилась неприязнь, которая проявлялась между художниками время от времени.

В акциях и артефактах висбаденской выставки, флюксус предстал во всём многообразии своих стилистических вариаций. Среди них и медитативно-ритуальная инсталляция Джеффри Хендрикса, и агрессивная электронная опера Вольфа Востелла, и «жестовая музыка» Джузеппе Кьяри («Жесты на фортепиано»). Кроме того, были даны концерты из ранних работ флюксуса, частично исполненных композиторами, частично переинтерпретированных новыми художниками. Была предоставлена возможность играть в музее во флюкспинг-понг и другие спортивно-художественные игры. Вместе со флюкслабиринтом появились и очевидные антитезы эстетики флюксуса. Например, в фортепианном концерте, который, конечно, проводился в некотором противоречии с установкой Мачунаса о допустимости только антимузыкальной музыки, центральным выразительным средством были руки Фреда Ржевски, снятые крупным планом для немецкого телевидения.

К выставкам был выпущен каталог, который следовал графической строгости и нейтральному стилю, изначально принятому и для ранних изданий флюксуса, и для сборника «Хеппенинг и флюксус». Это была ещё одна печатная фиксация большого разнообразия прошлых ивентов флюксуса 1970-х годов, представляющих пёструю картину его творческой активности — от астрологических карт Людвига Гозевица до инсталляций Йошимасы Вады. Хотя сборник был очень оживлён малологичной системой флюксуса, которая была придумана и нарисована Филлиу и Уильямсом, многие включённые в него тексты были серьёзными и представляли собой вполне научный взгляд на историю флюксуса. Элемент путаницы в описании флюксуса очевиден в иллюстрированных хронологических и персональных каталогах с описаниями, к которым добавлены исторические эссе, включающие большое разнообразие точек зрения на проблему хронологии, от Хеннинга Христиансена и Генри Флинта, до отчёта Джексона Маклоу и репортажа Эммета Уильямса с описанием происхождения антологии. Каталог не претендовал на окончательное историческое освещение деятельности направления, а лишь содержал независимые и часто противоречивые описания творчества отдельных художников.

Подобное же алфавитное и построенное по биографическому принципу исследование (а в некотором смысле художественный жест) было представлено Гарри Руэ, в его очень полном и всестороннем каталоге, «Флюксус: Наиболее радикальное и экспериментальное художественное течение шестидесятых» [2]. Эта работа подводила итог выставке флюксуса, состоявшейся в Галерее А в Амстердаме. Книга содержала расширенное понимание флюксуса, издатель включил в неё так называемый «чёрный список» Мачунаса и предложил своё оправдание его включения в набор флюксус-работ. «Флюксус» Руэ был очень расплывчатым, неопределённым и широким по охвату произведений, поэтому содержал и описания творчества незначительных персонажей, таких как Марсель Алокко, и традиционно спорных фигур, таких как Йозеф Бойс.

За рамками этих событий — первой ретроспективы, двадцатилетней годовщины, представления первой частной коллекции, изданий работ и каталогов, — флюксус на протяжении 1970-х годов стал исчезать с художественного небосклона. Те события, которые публиковались в журналах, обычно расценивались теперь как «забавные ожившие воспоминания о достижениях флюксуса в шестидесятые» [3, p. 25]. После смерти Мачунаса в 1978 году, даже такие грандиозные и необычные мероприятия, как «Коллекция памяти Джорджа Мачунаса» Яна Ван дер Марка в музее Дартмутского колледжа, служили лишь укреплению мнения, что флюксус закончился в 1960-е гг., или что, по крайней мере, со смертью Мачунаса он точно прекратился.

Всё нараставшая исторификация флюксуса, происходившая на глазах у его участников, всё больше и больше игнорировала многочисленные попытки обратить новых адептов в эту антихудожественную веру и тем самым расширить его сеть. Происходя главным образом на исследовательском, либо бытовом, а не на героическом поле (в отличие от ранних фестивалей), и вследствие этого теряясь в перипетиях истории, факты нового флюксуса демонстрировали живучесть и действенность эстетики интермедиа, юмора, случайности и свободного воображения, которая породила флюксус. Но конфликты внутри флюксуса вели к тому, что художники искали новые пути для представления своих работ. Таких возможностей возникало с каждым годом всё больше по мере того, как художники первого поколения разрывали с Мачунасом и начинали творить самостоятельно: «Эти разрывы нашли материальное выражение в публикациях и представлениях, предпринятых художниками без участия Мачунаса. Это были и “Деколлаж” Востелла, и “Ежегодный нью-йоркский фестиваль авангарда” Шарлотты Мурмен, и “Флюксшоу” Фелипе Эренберга, и “Something Else Press” Дика Хиггинса» [4, p. 62].

Превращение флюксуса в многообразный издательско-передвижной проект привело к расширению его поля деятельности и к включению в него близких, но не равнозначных ему художественных явлений. Одним из таких явлений было «Флюксшоу», которое стало и продолжением, и развитием флюксуса. Формально являясь второй выставкой флюксуса, проходившей в Англии, и давая пример того, как превратно флюксус был понят в 1970-е годы в стране, ранее не имевшей никакого дела с ним, флюксшоу даёт возможность проследить механизм распространения флюксуса в 1970-е гг. Это почти лабораторный образец роста «культуры

флюксуса», её видоизменения в новых исторических условиях и под воздействием новых лиц, чьё необычное понимание первоисточников привело к превращению флюксуса в бродячий эксперимент. Название возникло в результате ошибки: шоу получило название «fluxshoe» — «флюксобувь» вместо «fluxshow» — «флюксшоу».

Идея проведения передвижной выставки в Великобритании, флюксшоу, возникла в 1970 году благодаря работе Фридмана по пропаганде флюксуса. «Фридман и Майк Уивер, директор Центра американского искусства Эксетерского университета, задумали флюксшоу ... как широкую антологию похожих на флюксус акций. Дэвид Майор, редактор издательства "Beau Geste Press" ... организовал выставку и фестиваль вместе с мексиканским интермедиалистом Фелипе Эренбергом (тогда жившим в Великобритании). Годовая выставка "Флюксшоу" совершила тур по Великобритании под эгидой флюксуса... В то время как Фридман собирал давних участников флюксуса, он полагал, что лояльность к широкому спектру художников оживит движение. Он поощрял Майора к приглашению разных художников, которые практиковали искусство, связанное со флюксусом, во всем мире, включая многих, кого Фридман первоначально привлёк к участию во флюксусе» [5, p. 174]. В результате получилось очень пёстрое шоу, очень разнообразившее арсенал выразительных средств флюксуса. Организаторов фестиваля привлекала принципиальная случайность выбора приглашённых, их безразличие к соблюдению каких-либо однозначных эстетических установок: «Люди во многих странах участвовали в аналогичных действиях, даже не зная о том, что они похожи на флюксус, или даже не зная о существовании флюксуса. Флюксшоу представило работы ведущих художников флюксуса вместе с работами художников, которые расширили понятие флюксуса и дали ему иное толкование. Это расширенное толкование проникало в соприкасающиеся области интермедиального творчества, распространённые в 1970-е годы. Несколько новых способов творчества были особенно заметны во флюксшоу, среди них концептуальное искусство, искусство перформансов, книжное искусство, почтовое искусство, боди-арт и стамп-арт» [5, p. 174].

Начиналось её воплощение скромно, оно включало фотокопии и публикации флюксуса, программа подвергалась дополнениям и изменениям, в результате которых оно превратилось в урок по историческому развитию искусства флюксуса. Флюксшоу никогда не было тождественным флюксусу, но было его продолжением и развитием: если флюксус изначально продвигал идею общего, коллективного творчества, то флюксшоу очень эффективно способствовало воплощению этой идеи благодаря отрицанию управленческих принципов Мачунаса, которые привели флюксус к анархии. Такие качества программы флюксшоу как случайность, равенство возможностей, близость жизни, допущение индивидуального творчества и готовность к взаимопомощи стали важными доводами для принятия метода его работы многими художниками. Смешивая современные идеи с историческими заветами флюксуса и позволяя художникам различного происхождения и направленности выступать независимо от их статуса и взглядов, притом так, что они чувствовали себя вполне соответствующими принципам флюксуса, флюксшоу стало сетью общения художников, которая помогала питать и сохранять флюксус, продолжая его традицию.

Флюксшоу стало способом расширения сети флюксуса на Британские острова; здесь была успешно апробирована новая художественная технология распространения артефактов. Доступ к выставке мог быть осуществлён не только как просмотр или чтение изданных текстов. С 1972 года каждому был гарантирован доступ в почтовой переписке через посредство Дэвида Майора ко всем заинтересованным во флюксусе: к художникам, чтобы обсудить с ними любую работу, к организаторам выставок с любыми предложениями — в результате создавалась международная почтовая сеть художников-единомышленников. Благодаря этой сети флюксус приобрёл обновлённую форму, которая могла быть интересной любому, ибо, как заявил Брехт, «если флюксус Вам подходит, носите его» [3, p. 30]. Но эта сеть стала также и способом обсуждения флюксуса, способом включённой критики, которая способствовала выработке разных взглядов на него как на факт истории искусства.

Каким флюксус был в 1970-е годы, кто мог считаться его участником, в каком направлении он продолжил развиваться, зависело от того, как он позиционировал себя относительно событий 1960-х годов, как он включался в свою историю и как учился с ней обращаться. И если раньше он подавал себя как «событие, воспроизводящее жизнь в формах самой жизни, в нехудожественных формах» [6, с. 49], то с приходом нового десятилетия следующее поколение художников, историков и наблюдателей расширило территорию флюксуса в культурном пространстве, что ознаменовало переход от личного и политизированного флюксуса к историческому и рефлексивному. Можно сказать, что флюксус в это время «постмодернизировался», осознав, что теперь работа в рамках антиискусства невозможна без включения собственного творческого опыта как истории. Общество в 1970-е годы было открыто для радикальных художественных идей, все границы легко преодолевались и возникали многочисленные варианты антиискусства, ориентированные на переосмысление флюксуса. Теперь нельзя было творить, предварительно не высказавшись о его истории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Happening and Fluxus / Ed. by H. Sohm and H. Szeeman. Cologne: Kunstverein, 1970. 400 p.
2. *Ruhe H.* Fluxus the Most Radical and Experimental Art Movement of the Sixties. Amsterdam: A-Gallery, 1979. 500 p.
3. *Anderson S.* Fluxus, Fluxion, Fluxshoe // Fluxus Reader whole book / Ed. by K. Friedman. Chiechester: Academy Edition, 1998. P. 22–30.
4. Perform, Repeat, Record: Live Art in History / Ed. by A. Jones, A. Heathfield. Chicago: University of Chicago Press, 2012. 652 p.
5. Artistic Bedfellows: Histories, Theories and Conversations in Collaborative Art Practices / Ed. by H. Crawford. Plymouth; Lanham: University Press of America, 2008. 340 p.
6. *Катунян М. И.* Перформанс, флюксус, ток-шоу: Искусство-жизнь в реальном времени // Обсерватория культуры. 2014. № 3. С. 48–53.

УДК. 792.03

П. М. Степанова

«ТЕЛО-СУЩНОСТЬ» В КОНЦЕПЦИИ ЕЖИ ГРОТОВСКОГО «ИСКУССТВО-ПРОВОДНИК» (1986–1999)

В 1986 году в творчестве Ежи Гротовского начался последний период, (продолжавшийся до его смерти в 1999 году), в это время режиссер разрабатывал концепцию «Искусства как проводника» (еще одно название этого периода «ритуальные искусства»). Занятия Гротовского со стажерами были перенесены в небольшой городок Понтедера, недалеко от Флоренции.

На основе двух выступлений на творческих встречах в Модене (Италия) в 1989 году и в Калифорнийском университете в Ирвине в 1990 году появился текст Гротовского «От театральной труппы к Искусству-проводнику». В нем режиссер сформулировал основные цели и задачи последнего периода своего творчества. Гротовский переосмысливает итоги предыдущих периодов работы, он отказывается от идеи активного зрителя, возникшей в паратетаральных опытах, признает, что этап Театра Истоков оказался механическим накапливание различных традиционных техник, но не вылился в создание новой практической базы. «Паратеатр и Театр Истоков оказались на линии перелета. Паратеатр позволил проверить самую сущность готовности к отваге: решающую готовность самораскрытия, готовность не скрывать себя ни в чем» [1, с. 257]. Готовность к самораскрытию на последнем этапе связывается у Гротовского именно с фигурой актера, он по-прежнему называет своих стажеров актерами, хотя придает этому слову совершенно иной смысл. Статья заканчивается долгими рассуждениями режиссера о том возможно ли применить опыт Искусства-проводника в традиционном театре, в «Искусстве как представлении», и Гротовский настаивает на том, что совместить в творческой практике Искусство как проводник и Искусство как представление невозможно. Используя слово «актер», он уточняет разницу между Проводником и Представлением. В Представлении зритель присутствует всегда, а в Искусстве-проводнике есть только действующие. «В спектакле «жилище» монтажа находится в зрителе; в Искусстве-проводнике «обиталище», «гнездовье» монтажа находится в действующих людях, в самих артистах» [1, с. 258]. Таким образом, проанализировать ход акций — проектов последнего периода работы Гротовского становится невозможно, потому что любое описание показа будет воссоздавать ассоциации, возникшие в восприятии зрителя, который вообще не должен присутствовать в момент духовного акта актера/действующего, эти ассоциации будут слишком субъективны. Но если воспринимать структуру показов и визуальные образы, которые своим телом создает актер, как «активную эмагинацию», то возможно выстроить взаимосвязь визуального образа и архетипа, влияющего на процессы, происходящие в действующем «здесь и сейчас», в момент восприятия показа другим подсознанием.

В конце 1968 года в парижском выступлении «Театр и ритуал» Гротовский впервые поставил совершенно новую проблему театрального искусства. Важнейший вопрос, который решает Гротовский в этой статье — «что могло бы

послужить «осью» искомого ритуала» [1, с. 106]. Главным в создании нового мирского ритуала был механизм воздействия на внутренние, духовные сферы актера и зрителя-соучастника. Не просто физическое включение, не только телесная практика, упражнения и тренинги, но в первую очередь попытка найти образы — символы, которые любой человек, любой религии и любого воспитания понимал бы одинаково. В основе ритуального действа лежит ранняя мифологическая, чаще космогоническая, модель бытия, образы Гротовский стал искать в сфере мифа. «Это мог быть миф, а мог быть и архетип (согласно терминологии Юнга), или, если угодно, коллективное воображение, или первобытная память» [1, с. 106]. С помощью метода разработанного К. Г. Юнгом, базирующегося «на преднамеренном ослаблении сознания и его торможении, которое обуздывает и подавляет бессознательное» [2, с. 123], можно попробовать помыслить разрозненные образы коллективного бессознательного, дающие актерам Гротовского возможность «подняться к уровням более утонченной энергии, чтобы затем вместе с ней спуститься в глубины нашего инстинктивного тела» [1, с. 260].

Понимание актерского существования, как спайки идеального владения телом и голосовым аппаратом и углублением во внутренние процессы человеческой психологии, рождает сложную театральную модель. Опираясь во внешнем аппарате актера на теорию французского режиссера экспериментатора Антонена Арто, используя его идеи о главенстве дыхания и звуковой партитуры роли, черпая основные принципы ведения своих тренингов в восточной философии и практике буддизма, Гротовский пытается совместить все эти приспособления с использованием психологического подхода к роли. Гротовский совмещает две концепции, долгое время противопоставляемые друг другу. В работе с актером режиссер начинает со ступени психологического «изживания» образа. Это кропотливый поиск в актерской психологии и физиологии черт идеальной категории, изображаемой актером на сцене. Когда все страхи, комплексы, приспособления, все, что связанно с обыденной психологией изживается с помощью длительных физических тренингов, начинается работа над созданием абстрактного сверхличностного пласта, направленная к бессознательному актера. На сцене эта работа вызывает к жизни образы архетипические, понятные любому человеку. Для Юнга «архетип — это сам по себе пустой, формальный элемент» [2, с. 49], для Гротовского «тело-сущность» актера становится пустым сосудом, который вмещает в себя все многообразие физической жизни архетипического образа. «Одна из возможностей вступления на творческий путь основывается на открытии в себе давней телесности, с которой мы связаны сильной родовой связью. В такие моменты мы находимся и не в образе (в образотворении), и не в не-образе (в не-образотворении). Исходя из какой-то детали, из частности, можно открыть в себе другого: деда, мать» [1, с. 239]. Творческая фантазия актера уходит от личных реминисценций к «манифестации глубинных слоев бессознательного, где дремлют всеобщечеловеческие, изначальные образы». [2, с. 191] Сознание творца не должно анализировать ход театрального действа, все происходящее на сцене — это поток внутренних импульсов, которые материализуются, благодаря предельно простому выразительному внешнему существованию актера.

Последний период творчества Гротовского связан с «Рабочим центром Ежи Гротовского и Томаса Ричардса» в Понтедере, которым сейчас руководит ученик и наследник идей мастера Томас Ричардс.

Один из самых значительных опытов последнего периода творчества Гротовского называется «Акция». Действо может существовать и когда есть зритель, и когда его нет. «Акция» существует в пространстве между Искусством как представлением и Искусством-проводником. В основе действия лежат пение и партитура движения. Актерский пласт состоит из пения, текста и движения. Зритель этой работы не видит, но он чувствует эмоциональное состояние действия. Зрительский пласт насыщен внешними образами. «Акция» — это действо на сорок-пятьдесят минут, не имеющее закрепленного сюжета, но использующее основной костяк, стержень, на который нанизываются этюды актеров. В центре повествования история жизни человеческой: рождение, становление, выбор веры, выбор пути, выбор спутников, сам путь, рождение нового человека, старость и смерть. Очередность эпизодов, их количество и проблематика меняются от показа к показу, в зависимости от актеров, от внутренних эмоций участников и т. д. В показе нет драматургического текста, каждый актерский этюд содержит в себе одну песню на умершем афро-караибском наречии. Актер, ведущий центральную партию в эпизоде, тянет основную музыкальную, песенную линию, его поддерживают остальные. Так от актера к актеру, от одной песни к другой идет действие состоящее из простых визуальных картин, которые воспринимаются на подсознательном уровне и подкрепляются внутренним насыщением через пение на чакрах. Все актеры в простых современных костюмах, минимум реквизита, нет декораций, светового, звукового оформления.

Томас Ричардс становится подобен старику: в руке у него палка, он наступает на одного из хора актеров, гонит его в сторону зрителей, в тупик. Завязывается песенный диалог, злобная, состоящая из резких диссонансов партия старика и робкие мелодичные ответы молодого человека. Атака звука заканчивается, когда актер почти упирается в колени зрителей, резкий мелодический перепад, — и он вырывается, проскальзывает у старика под рукой и устремляется обратно в хор. «В сновидениях фигура отца, от которой исходят решительные убеждения, запреты, советы; невидимость источника часто подчеркивается тем, что он появляется лишь как авторитарный голос, который выносит приговор. В большинстве случаев это фигура старого человека, символизирующая фактор “духа”» [2, с. 146]. Дух в высшем своем проявлении принимает архетипический образ бога, противоборство юноши и старика на бессознательном уровне воссоздают стремление человека к «объективному духу». Движение юноши и старика по кругу создают дихотомию жизни и смерти. Получить опыт, накопить интеллектуальный багаж возможно, но «дух настолько пронзает человеческую сущность, что человек подвергается тяжелейшему искушению, полагая, будто он сам творец духа» [2, с. 144], хотя это неосуществимо. Дух вбирает в себя все и ничто, так проявление божественного может нести как созидание, так и разрушение, но за разрушением неизбежно приходит создание нового мира, нового бытия и нового человека.

Подробные описания подготовки к действу под названием «Акция» (впервые осуществлено в 1985 году) Томаса Ричардса дают возможность восстановить эта-

пы подготовки к опыту. Важно, что у Ричардса довольно практический взгляд на работу актера, он не мистифицирует, пытается объяснить все с точки зрения физиологии и психологии.

Первым основным заданием на занятиях стало освоение песни. Гротовский просто пел со своими учениками, приехавшими со всего света, песни на несуществующем языке. Он не учил их новому языку, не учил произношению, он учил их правильно дышать в песне. Законы дыхания легче всего усвоить в пении. С помощью традиционной восточной методики дыхания Гротовский находит у актеров физические и психологические зажимы. Ричардс воспринимает песни, как актерский инструмент: «Афро-караибские песни и были инструментом, или до некоторой степени могли быть инструментами для человека, ведущего работу над собой. Они могли стать инструментарием, способным помочь организму в процессе, который мы можем назвать трансформацией энергии» [3, p. 36].

Следующая ступень после овладения телом через пение, избавление от зажимов — трансформация энергии. Гротовский в статье о бедном театре называет это «трансгрессией», внутренним свечением. Когда тело максимально расслабленно, Гротовский просил своих учеников найти «часть себя в песне из Караиб». Ричардс понял это требование буквально: «Моя мать белая, мой отец черный. Половина моего наследства из европейской культуры, половина — из Африки. Моя кожа светла, но в моем теле есть что-то от линии моего отца, от африканской линии» [3, p. 15]. Но Гротовский говорил о более глубокой связи, нам не должно быть важно, сколько веков назад умерло африканское племя, неважно каким идолам они поклонялись, важно, что их песни несут те же эмоции боли, счастья, радости, которые сейчас испытываем мы. Найти себя в песне, значит, стать частью бесконечной человеческой истории, а в ней любят, живут и умирают во все века одинаково. Какие бы штампы тебе не навязывала цивилизация, ты все равно плачешь так же, как твои дед и прадед. Это вспоминание идеальных ценностей наших предков и есть цель Икусства как проводника Гротовского. Снятие физических зажимов и психологических штампов дает уникальную технику, когда процесс актерского творчества контролируется самим актером не в полной мере. «В некоторых фрагментах Акции, особенно в одном, над которым Гротовский работал непосредственно со мной, появилось ощущение, как если бы мое тело начало руководить мной (абсолютно само по себе) в момент движения, которое приходило извне. Поток импульсов выходил через тело. Это был поиск текущий, как река. Я был мелкой деталью, следящей за этим. Мой ум недолго манипулировал моим телом, говоря: “Пойди сюда, пойди туда”, сейчас мое тело вело меня. Источник импульсов находился не в мускулах. Я был как наездник на лошади, не говорил, лошади куда и как скакать, но только смотрел на лошадиный бег, и в некоторых местах руководил ей (здесь, здесь), но руководил без манипуляций, а только в некоторых местах корректировал ход» [3, p. 18].

Поток импульсов, наполняющий тело, возникает из ощущения освобождения от зажимов и из восприятия себя, как проводника из сферы бессознательного. Актер появляется на сцене перед зрителями с целью открыть в себе что-то новое, не поддающееся анализу, взаимодействие физического и психологического в себе

то, что Гротовский в след за восточными философами называет духом. «В работе Гротовского я увидел что-то похожее на пробуждение внутреннего, обычно спрятанного, бессознательного человеческого потенциала, который движется, как течение реки в каждой личности, и эта река становится частью структуры, частью театра» [3, p. 10]. Основой действия «Акции» становится история человека, предельно обобщенная, доведенная до уровня архетипов. Рассказывают эту историю актеры, реализуя в момент показа свой внутренний потенциал, связанный со сферой идеальных идей.

Самым сложным в осмыслении структуры является «Третий поток» — это актерский поиск, этап творческого освобождения личного бессознательного и соединение со сверхличным бессознательным. «Мы, собственно, должны различать личное бессознательное и не-, или сверхличное бессознательное» [2, с. 191]. Образы сформировавшиеся в сфере коллективного, сверхличного бессознательного с помощью тела-сущности актера выходят на уровень личного бессознательного.

Гротовский очень сложно определяет жанр «Третьего потока»: «Существуют репетиции к спектаклю и репетиции не совсем к спектаклю; они — то и нацелены в гораздо большей степени на раскрытие возможностей актеров» [1, с. 255]. В теории и практике Юнга сны и творческие фантазии, любые проявления «активной эмагинации» обязательно имеют сюжет, некий стержень, в отсутствие сюжета они теряют возможность к толкованию. И хотя Гротовский настаивает на том, что «Акция» или «Третий поток» создаются не для зрителя, конкретный сюжет, который возникает из личного сознательного и бессознательного актера, есть всегда. «Мы пытаемся ответить на вопрос — где наш дом?» — объясняет проблемы актерского поиска Томас Ричардс. Каждый из участников проекта пытается через сознательное отношение к образу дома, прийти к внутренней рефлексии. Заданная тема вызывает к жизни множество эмоций, ассоциаций, образов, реакций, импульсов — все они зависят только от актера. Важен внутренний контекст живого человека возникающий «здесь и сейчас», что больше всего в данный момент беспокоит, мучает актера-человека, чувствование своего настоящего через предощущение прошлого и забывание будущего. Время действия «Третьего потока» стремится к ритуальному, сакральному времени. Внутреннее действие происходящее в актере сродни трансу, но это не шаманская одержимость духами, «это как бы сон, возвращающий актера к особенно сильному впечатлению, происшествию, к особенно важному эпизоду в его жизненном опыте. Только формируется он не в образах — “картинах”, а в реальных физических импульсах и реакциях» [1, с. 81]. Репетиции — показы «Третьего потока» не повторяются, этот принцип работы Томас Ричардс называет «хождение по островкам».

В центре пространства на полу лежит молодой человек (Марио Бьяджини), он станет главным героем, ход показа ориентирован на его внутренние процессы. На протяжении всего действа актеры поют песни на афро-караибском наречии, ни одной реплики и слов на других языках нет. Не используется специальный театральный свет, нет никакого музыкального сопровождения, кроме пения актеров. Одежда у всех участников лишена признаков времени, национального колорита, социальных отличий, это не театральный костюм, а что-то вроде унифор-

мы, просторные белые одежды, у мужчин штаны и рубаха, у девушек платья до пола. Марио затягивает песню, сначала очень тихо, почти неслышно. Воздух выталкивается на редких выдохах из солнечного сплетения, это сопровождается совсем не заметным движением в лопатках и особым способом дышать, особым тембром голоса. Мужской голос становится очень мягким и болезненно тонким, на грани слез. Герой лежит, свернувшись калачиком, поза напоминает эмбриона в материнской утробе. Почти беззвучное пение, кажется, о тепле, счастье, желании жить. Очень медленно песня начинает набирать силу, актер делает не сильный, но властный толчок одной ногой, потом другой, пение становится громче, звук льется все увереннее и громче, центр звука перемещается в грудную клетку. С каждым толчком тела песня становится все сильней, и актер распрямляется, встает на колени, поет полной грудью. Актер проходит стадию лиминальности, переход из состояния физической, мирской реальности к состоянию сакрального таинства постижения смысла бытия происходит через рождение на сцене.

Образ божественного ребенка связывается у Юнга с существованием «несознательной души» и категорией «предсознания». Процесс рождения, появления на свет отождествляется с выявлением личного из архетипической универсальной пустоты. Из «ничто» возникает осознание самости. «Мотив ребенка — это образ некоторых обстоятельств собственного детства, которые мы позабыли» [2, с. 91]. Воссоздание актером акта рождения дает потенцию к припоминанию этих личных позабытых обстоятельств и дает возможность перевести негативный опыт в опыт переосмысленный, очищенный. Припоминание позитивного опыта детства вызывает еще более яркую рефлексию, вызывает в подсознании актера образы и проводит в тело энергии гипер-жизни, то есть ощущение чистого счастья. Поток припоминаний, связанный с ощущением себя как ребенка приводит к тому, что «становится возможным даже созерцание самого себя как бы со стороны» [2, с. 92]. Гротовского интересует активное созерцание, это состояние близко к медитативным техникам, актер остается в момент показа самим собой, но одновременно как бы видит себя со стороны, себя находящего в прошлом и в будущем одновременно. «Существенным аспектом мотива ребенка является его характер будущности. Ребенок — это потенциальное будущее» [2, с. 95]. Архетипический образ становится инструментом в создании ритуального времени-пространства.

Будущее предполагает продолжаемость, отсутствие конечности, потому еще одна сторона архетипа проявляется в функции ребенка нести исцеление, спасать от смерти. Актер принимает на себя роль шамана — целителя, и как «символ, объединяющий противоположности, — медиатор, носитель исцеления, то есть делатель целого» [2, с. 95]. Проблема единения духовного и физического миров находит свое разрешение в образе ребенка.

Пение становится способом работы с энергетическими центрами (чакрами). Общение актеров происходит на уровне взаимодействия энергетических потоков. После рождения главный герой отправляется в путь, его благословляют отец и мать. Бьяджини начинает петь прощальную песню, мелодия и актер организуют мизансцену расставания. К пению прибавляется почти невидимый, очень мягкий жест, будто актер дает направление, концентрирует внимание своего тела

на новой энергетике. На сцену выходит мужчина, зритель воспринимает его как отца героя, запевает песню низким голосом, с другой стороны появляется женщина, она становится матерью героя, поет нежно. Понимание функций других актеров приходит из мизансценического образа. Мужчина и женщина стоят рядом, а главный герой подходит к ним и встает на колени. Отец опускает руку на одно плечо, мать на другое. Песня героя на несколько секунд умолкает и на короткое время сливается с пением матери, которое напоминает ритм колыбельной. Потом герой встает, мужчина и женщина тихо покидают пространство. Визуальный аспект архетипического образа — юноша на коленях перед старшим — воссоздает контекст «возвращения блудного сына». В партитуре «Третьего потока» возвращение и уход становятся оборотными сторонами единого зримого воплощения архетипа. «В действительности как раз имаго родителей проецируется чаще всего, и этот факт настолько очевиден, что из него можно было бы заключить, что проецируются именно сознательные содержания» [2, с. 31]. Сознательное содержание образа родителей переходит в подсознании исполнителя и наблюдающего в архетип «Анима» — женское начало в бессознательном мужчины. Анима проецируется на реальную мать, но реализуется чаще в архетипе божественной пары. Анима дает человеку осознание своей значимости в бытии, неслучайность появления на свет. Герой «Третьего потока» прощаясь с родителями, божественной парой, совершает акт осознания своей самости.

Главный герой в какой-то момент действия передает свою активную партию молодому актеру-арабу. Актер стоит в центре комнаты на коленях, вокруг него все участники действия на едином легком дыхании медленно идут по кругу. Одна из женщин бегает очень быстро с огромным мечом в руках, она режет им воздух. Возникает контрапункт в пространстве вокруг героя, стоящего на коленях, мягкий шелест дыхания хора и прыжки, взмахи мечом воинственной китаянки. Он просто поет, но песня как бы проходит сквозь него. Он звучит на всех энергетических центрах по очереди, актер ложится, чуть привстает, мелодия нарастает и нарастает. Образ воинственной девушки с мечом — фигура Коры, этот архетип тесно связан с Анимой и Самостью. Архетипы «во всех случаях биполярны и колеблются между позитивным и негативным значением» [2, с. 116]. Образы Коры и Деметры возникают «в тройном аспекте — девушки, матери и Гекаты», кроме того, Юнг осмысляет философию элевсинских мистерий через образ Коры. Воинственная дева вбирает в себя дочь, мать и смерть, этот образ обнажает чувство бессмертия. «Жизнь отдельного человека возвышается до типа, даже до архетипа женской судьбы вообще» [2, с. 121]. Любой человек воссоздающий архетипический образ или наблюдающий его творение постигает через Кору своё существование как часть извечного природного цикла, этот опыт преодолевает отказ от корней, идею одиночества и становится мостиком от прапредков к современности, зритель-соучастник осознает себя как часть целого. Человек (актер или зритель, не имеет значения) «осмысленно включается в жизнь поколений и благодаря этому в поток жизни, который струится и протекает сквозь каждого из нас, смывая на своем пути все ненадобные помехи. Но также и всякий единичный человек избавляется от своей разъединенности и возвращается к своей целостности. Всякие культовые упражнения с архетипом имеют в конечном счете эту цель и этот результат» [2, с. 121].

Кульминационная сцена «Третьего потока» — исповедь Бьяджини, Гротовский в партитуре своего самого знаменитого спектакля «Стойкий принц» (1965) называет этот процесс «транслюминация». Бьяджини встает на колени, опускает голову на грудь. Он плачет. Он поет и мелодия похожа на мелодию, которую в начале показа пела мать. Пластически актер повторяет кульминационную мизансцену из спектакля «Стойкий принц» — человек на коленях, руки безвольно опущены, голова упала на грудь. И в спектакле, и в показе «Третий поток» тело актера визуально воспроизводит образ снятия с креста, но звук пения на очень высоких нотах. Согбенная фигура диссонирует с высоким стремящимся в небесные сферы звуками. Гротовский передает философию последнего периода своего творчества через символ «первобытного подъемника» или лестницы Иакова. «Рисуя образ первобытного подъемника, говоря о нем и об Искусстве-проводнике, я пользуюсь понятием вертикали; можно видеть эту вертикаль в категориях энергетических: энергии тяжелые, но органические (связанные с силами жизни, с инстинктами, с чувственностью) и энергии иные, более утонченные» [1, с. 261]. Движение наверх, мировое древо, которое упирается в небо в архетипических образах воплощает победу духа, когда человек из земного существа перемещается в сферу сакрального, подлинного места-времени.

Человеческое тело у Гротовского становится элементом ритуала. Гротовский отталкивается от работы с внешней выразительностью, он вместе с исполнителями ищет лаконичные, яркие знаки человеческих чувств. Гротовский использует человеческое тело в пространстве сцены, как лаконичный визуальный образ. Исполнители на тренингах в ходе работы над спектаклем находят знаки, которые дают связь с миром зрителей. Виртуозная техника тела позволяет найти наиболее точные средства выражения. Искусность владения телом вырабатывается через идеограммы (жесты, интонацию) и направлена к ассоциациям в психике зрителя. Еще на театральном этапе работы в 1960-ые годы у Гротовского в статье «К Бедному театру» возникает понятие архетип. Режиссер воспринимает архетип, как часть ритуала в театре, как лаконичный образ, который любой зритель одинаково расшифровывает на подсознательном уровне. «Тело-сущность» обретает исконный смысл ритуального действа, актер-танцовщик стремиться достичь состояния сверхличностного, стать лаконичным выражением прасознания. Главным выражением архетипического образа на сцене становится тело актера-танцовщика.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гротовский Е.* От бедного театра к Искусству-проводнику. М.: Актер. Режиссер. театр, 2003. 351 с.
2. *Юнг К. Г.* Структура психики и архетипы. М.: Академический Проект, 2009. 303 с.
3. *Richards T.* The Edge — Point Of Performance. Pontedera: Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski, 1997. 107 p.

ХРОНИКА СОБЫТИЙ

ДЖОРДЖ БАЛАНЧИН: ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО. К 110-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

18 ноября 2014 года в стенах Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой прошла конференция, посвященная жизни и творчеству Гео́ргия Мелито́новича Баланчива́дзе (груз. გიორგი მელიტონის ძე ბალანჩივაძე). Джорджем Баланчиным великий балетмейстер стал в Париже «с легкой руки» Сергея Дягилева, сокращавшему на французский манер длинные и сложные для европейского произношения фамилии своих русских артистов. В Америке Баланчин стал для артистов и широких театральных кругов мистером Би.

Удивительный талант Баланчивадзе, его коренные глубинные связи с музыкальным искусством определили свойства художника: он невероятно тонко передаавал каждую музыкальную интонацию движением, создавая неожиданные концепции посредством специфической расстановки музыкальных акцентов в хореографии.

Разнообразные аспекты творчества Дж. Баланчина и были представлены в материалах докладов на прошедшей конференции.

Ностальгический оттенок присутствовал в архивно-мемуарных докладах:

«Г. М. Баланчивадзе. Возвращение на Родину» (А. Плисецкая);

«Джордж Баланчин: русские связи» (Г. Т. Комлева);

«Баланчин-интеллектуал» (А. А. Соколов-Каминский);

Специфике хореографического почерка Баланчина был посвящен доклад «Музыкальная композиция “Вариации на тему Раймонды”» (Г. А. Безуглая);

Живой интерес вызвал доклад «Дж. Баланчин. “Симфония до-мажор”» Н. Н. Зозулиной. Представив глубокую связь музыкального и хореографического текста, а также особый иронично-условный «сюжет» этого балета на музыку ранней симфонии Жоржа Бизе. Аналогичные выводы о тесной связи музыки и хореографического жеста в творчестве Баланчина и отражение в его хореографии специфики именно композиторского мышления, которым несомненно обладал хореограф, некогда получивший и специальное образование в этой области были сделаны в докладе Э. В. Махровой: «Своеобразие художественного почерка хореографа Дж. Баланчина. Рождение Аполлона».

История создания балета-диптиха на музыку Яниса Ксенакиса послужила одним из многочисленных свидетельств эстетико-стилевого плюрализма Джорджа Баланчина. В его творчестве можно наблюдать интерес к музыке, диаметрально противоположной, как в стилевом, так и в эстетическом отношении.

(Лаврова С. В. «Дж. Баланчин и Янис Ксенакис: к вопросу о стилевом плюрализме и композиционных универсалиях»).

Эстетические проблемы эпохи, созвучной этапам творчества Баланчина были затронуты в докладе проф. Е. Э. Дробышевой («Сто лет под знаком “Черного квадрата”: архитектоника модерна»).

Некоторые из наиболее интересных и содержательных материалов конференции редакция «Вестника» планирует опубликовать в одном из номеров 2015 г.

С. В. Лаврова

К 145-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ НИКОЛАЯ ЛЕГАТА



Н. Г. Легат. Автошарж.

С 19 по 22 декабря 2014 г. в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой прошел международный научно-практический семинар, посвященный 145-летию со дня рождения выдающего деятеля Русского балета Николая Густавовича Легата (1875–1905) — танцовщика, балетмейстера и педагога, представителя артистической династии Легат-Обуховых.

Николай Легат был партнёром лучших балерин своего времени: А. П. Павловой, М. Ф. Кшесинской, Т. П. Карсавиной, П. Леньяни, К. Брианца, О. И. Преображенской и др. Кроме того, ведущий танцовщик Мариинского театра являл собой пример яркого универсального таланта, искрометного юмора, который прочитывался не только в каждом его движении, но и в каждой линии его рисунков — Легат приобрел известность и как один из одареннейших карикатуристов своего времени. Карикатуры и шаржи, созданные совместно с братом С. Г. Легатом, вошли в альбом «Русский балет в карикатурах» (СПБ, 1903), включавший карикатуры на прославленных деятелей русского балета: Э. Чекетти, А. Я. Ваганову, М. И. Петипа, Т. А. Карсавину, М. М. Фокина, М. Ф Кшесинскую и др.

Не будет лишним упомянуть одно из обстоятельств жизни Н. Г. Легата, характеризующее как невероятно сложное положение артиста в эмиграции, так и его незаурядную одаренность. Обретя вторую родину в Лондоне, он отказался от изучения английского языка, в тоже время превосходно владея французским и компенсируя недостающее знание языка выразительной мимикой и жестами. Это, с одной стороны, усугубляло его одиночество, с другой стороны, подобный штрих к портрету бесспорно впечатляет: возможность изъяснения посредством пластики требует невероятной энергии, мастерства и личного обаяния. Преподавая многие годы в Лондонской балетной школе, Легат пользовался этими средствами в полном объеме.

Так ирония и трагедия в жизни Н. Г. Легата следовали «рука об руку». Его жизнь совпала с драматическим событиями Российской и мировой истории.

В 1922 г. он эмигрировал из России, и по политическим причинам его имя было на долгие годы предано забвению. Сегодня, в том числе благодаря усилиям Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой и ее ректора Н. М. Цискаридзе, оно вновь займет свое достойное место в истории Русского и мирового балета.



Программа научно-практического семинара включала три мероприятия:

1. *Презентация трилогии*, изданной Академией в 2014 году, включающей в себя три книги, ранее изданные в Англии и впервые переведенные на русский язык (право на издании в России любезно предоставлено Английским Фондом Легата). Покинув родину в 1922 г., Н. Г. Легат увез с собой бесценный опыт и уникальные жизненные истории о мире русского балета, которые теперь можно прочесть и на русском языке.

«История русской школы», принадлежащая перу самого Н. Легата, впервые увидела свет в Англии, благодаря усилиям сэра Поля Дюкса — тайного агента британской внешней разведки, работавшего в России, который участвовал в подготовке издания как переводчик.



«Сага о Легате» написана Джоном Грегори, начавшем свою карьеру в качестве драматического актера и помощника режиссера, а затем увлекшимся классическим балетом, которому он обучался, в том числе, и у Надин Николаевны Легат. Джон Грегори выступал в различных труппах, а в 1995 году, незадолго до смерти основал Фонд Николая Легата в Англии. После смерти основателя и по настоящее время Фондом руководит его балетная партнерша Мойя Вахей Бейнон.



«Николай Легат. Наследие балетмейстера», труд Андрея Эглевского и Джона Грегори, отражает непревзойденный педагогический дар Н. Г. Легата, который проступает из множества фактов: помимо описаний уроков и экзерсисов, здесь представлены даже странички нотного текста с элементами музыкального сопровождения уроков, сочиненные самим педагогом-репетитором (то есть Легатом).

Говоря об издании трилогии, необходимо также назвать имя переводчика: книги стали доступны русскому читателю благодаря переводчику Марии Харитоновой.

Историко-культурная и научная акция издания книг стала весьма масштабной: Ректор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Николай Цискаридзе вручил экземпляры книг с дарственной надписью директорам и сотрудникам ведущих библиотек Санкт-Петербурга и Москвы.

2. *Открытый урок, подготовленный по записям Н. Г. Легата* педагогами под руководством первого проректора и выдающейся балерины Жанны Аюповой представили студенты АРБ.

3. *Научная конференция*, посвященная жизни и творчеству Н. Г. Легата.

В программу были включены доклады, посвященные педагогической деятельности Н. Г. Легата:

«Н. Г. Легат — репетитор балета» (кандидат искусствоведения О. И. Розанова);

«Наследие Н. Г. Легата — урок классического танца» (кандидат педагогических наук П. А. Силкин);

«Н. Г. Легат о состоянии балетного образования» (И. А. Пушкина);

«Английские ученики лондонской школы Легата» (кандидат искусствоведения Т. Е. Кузовлева);

Аспектам творческой жизни были посвящены доклады:

«Н. Г. Легат глазами А. Л. Волынского» (кандидат искусствоведения А. А. Соколов-Каминский);

«Карикатуры братьев Легат» (кандидиат искусствоведения Е. Н. Байгузина);

«Прощальный бенефис Легата» (кандидат искусствоведения О. А. Федорченко);

«Композитор Ф. А. Гартман — соавтор Н. Г. Легата» (аспирант АРБ И. И. Крымская);

«Футуристические последствия балетного спектакля “Фея кукол”» (кандидат политических наук Т. Е. Апанасенко);

Мемуарно-биографическая часть была представлена докладом «Мария Мариусовна Петипа» (зав. Мемориальным кабинетом АРБ Т. Н. Горина).

Яркая и содержательная дискуссия о судьбе Русской классической школы балета, в Зарубежье, и роли Н. Г. Легата в ее становлении завершилась демонстрацией уникальных кадров хроники, запечатлевшей Н. Г. Легата за два года до его кончины. Киноматериалы предоставила от лица Фонда Легатаего президент Мойя Вахей Бейнон, присутствовавшая на мероприятии. В научно-практическом семинаре приняла участие внучка Николая Густавовича — Татьяна Николаевна Легат.

Редакция планирует опубликовать ряд материалов научной конференции в одном из номеров «Вестника» 2015 г.

С. В. Лаврова

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВС СССР — Верховный совет Союза Советских Социалистических Республик
ГАТОБ — Государственный академический театр оперы и балета
ГБОУ ДОДДШИ — Государственное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования детей Детская школа искусств
ГБУК — Государственное бюджетное учреждение культуры
ГИИ — Государственный институт искусствознания
ГК РСФСР — Гражданский кодекс Российской Советской Федеративной Социалистической Республики
ГМТиМИ — Государственный музей театрального и музыкального искусства
ГРМ — Государственный Русский музей
ГЦТМ — Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина
ЛГИТМИК — Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова
ЛГХУ — Липецкий государственный педагогический университет
ЛИА — литературно-издательское агентство
ЛХТ — литературно-художественный театр
КР РИИИ — кабинет рукописей Российского института истории искусств
НОУ — научное общество учащихся
РГПУ — Российский государственный педагогический университет
РСФСР — Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика
РФ — Российская Федерация
СНК — Совет народных комиссаров
СНО — Студенческое научное общество
СПбУ МВД — Санкт-Петербургский университет министерства внутренних дел
СПбГАТИ — Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства
СССР — Союз Советских Социалистических Республик
ФГУК — Федеральное государственное учреждение культуры
ФЗ — федеральный закон
ФПК — факультет повышения квалификации
ЦИК СССР — Центральный Исполнительный Комитет Союза Советских Социалистических Республик
ЮНЕСКО — Организация Объединённых Наций по вопросам образования, науки и культуры (UNESCO — The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)
ЦК СССР — Центральный комитет Союз Советских Социалистических Республик
SLFF — Sveriges Läromedelsförfattares Förbund (Союз писателей Швеции)
SPbU — Saint Petersburg State University

АННОТАЦИИ

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой: опыт, традиции, практика

Н. Л. Дунаева

Из эпистолярного наследия А. Я. Вагановой

Автор предлагает вниманию читателя фрагменты эпистолярного наследия знаменитого педагога, первого профессора хореографии А. Я. Вагановой. Хронологический охват материала — 193–1949 гг. Разрозненный вагановский эпистолярий особенно ценен тем, что позволяет нам увидеть различные грани личности великого педагога: доброй приятельницы, руководителя балетной труппы, заботливого, чуткого друга.

Ключевые слова: А. Я. Ваганова, А. Волынский, Б. Асафьев, искусство, балет, история.

Теория и история хореографического искусства

Т. Е. Апанасенко

Теория С. Лифаря как синтез концепций массового и элитарного искусства

В статье дается очерк концепций искусства, построенных на субъектно-объектном и субъектно-субъектном отношении к зрителю, анализируются перспективы искусства, вдохновленного одной из установок по отношению к зрителю, с точки зрения его социальной роли и способности к самодостаточному развитию. Теория хореографического искусства С. Лифаря рассматривается как снимающая противоречия обеих концепций.

Ключевые слова: субъект, объект, коммуникация, Лифарь, массовое искусство, элитарное искусство, модерн, постмодернизм

А. С. Кривцова, Л. А. Купец.

А. Глазунов — А. Винклер — У. Кларк: история одного балетного вальса

Статья представляет собой попытку раскрыть ещё одну загадку балетной музыкальной истории. Предметом исследования было выбран «Большой вальс» из балета «Барышня-служанка» А. К. Глазунова. Работа разделена на две части, первая из которых посвящена обзору существующих фортепианных версий «Grande Valse», а также некоторым размышлениям об истории и возможной цели их создания. Во второй части даётся сравнительный анализ технических сложностей этих переложений, включая оценку

их соответствия уровню аккомпанемента с точки зрения концертмейстерской практики. В качестве материала для сравнения использованы переложения конца XIX — начала XX века А. Винклера, канадского органиста У. Кларка и рукописный автограф А. Глазунова.

Ключевые слова: А. К. Глазунов, У. Г. Кларк, А. А. Винклер, «Барышня-служанка», балет, Большой вальс, партитура, переложение, фортепиано.

Психолого-педагогические аспекты хореографии

Е. В. Еремина-Соленикова

К вопросу о программах обучения танцу в XVIII веке

В статье рассматривается вопрос о программах обучения танцевальному искусству, существовавших в XVIII в. Среди многочисленных композиций того времени выделяются те, которые использовались как образцы для обучения знати и танцовщиков в разных странах Европы, в том числе и в России. Дается характеристика этим танцам, а их судьба рассматривается на материале публикаций и манускриптов соответствующего периода.

Ключевые слова: Сухопутный Шляхетный корпус, Императорская танцевальная школа, стиль бель данс, программа обучения танцам в XVIII веке, La Bourree d'Achille, La Mariee, Le Passipied, La Bourgogne, La Forlana, Aimable Vainqueur, L'Allemande, La Bretagne, Le Menuet d'Alcide, Рауль-Ожер Фейе, Гильельм Луис Пекур, манускрипт Кински

П. Ю. Масленников

Экспертная оценка преподавателями классического танца Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой физического развития воспитанников исполнительского факультета

Поскольку «классический танец» является ведущей дисциплиной в процессе подготовки будущих артистов балета, то именно мнение преподавателей по этому предмету следует учитывать при экспертной оценке физического развития воспитанников Академии, а также при рассмотрении вопроса о разработке и внедрении в программу подготовки будущих артистов балета дополнительных дисциплин, направленных на гармоничное физическое развитие. Статья посвящена результатам анкетирования преподавателей АРБ имени А. Я Вагановой, проведенного Лабораторией медико-биологического сопровождения хореографии.

Ключевые слова: классический танец, здоровье артиста балета, физическое развитие, анкетирование, гимнастика

Е. С. Чеботарь

Особенности учебной программы образовательной системы высших профессиональных балетных учреждений Соединённых Штатов Америки (на примере Университета штата Флорида)

Статья посвящена подробному анализу методологии различных форм rond de jambe en l'air в рамках трёхгодичного курса университета штата Флорида, направленного на профессиональную подготовку артистов балета. Описываются особенности программы специальности «артист балета» и входящие в него учебные курсы. Методология практического курса дисциплины «классический танец» рассматривается на примере форм rond de jambe en l'air, обязательных для освоения на протяжении всего обучения по программам: DAN-199: Ballet Technique II, DAN-249: Intermediate ballet и DAN-349: Advanced ballet.

Ключевые слова: методика классического танца, профессиональное балетное образование, особенности балетной учебной программы, степень бакалавра, методические и исполнительские критерии, формы rond de jambe en l'air, экзерсис у палки, экзерсис на середине зала, allegro, экзерсис на пальцах

Вопросы методологии науки и образования

Т. В. Букина

Музыкально-коммуникативные и семиотические исследования в научном поле брежневской эпохи: методология и идеология

Статья посвящена одному из влиятельных исследовательских трендов в музыкальной науке 1970-х гг., связанному с адаптацией в анализе музыкальных текстов идей и технологий смежных дисциплин (когнитивной психологии, семиотики, теории информации). Показано, что методологические поиски этих музыковедческих направлений имели в рассматриваемый период социополитическую подоплеку, будучи во многом направлены на «деидеологизацию» специальности.

Ключевые слова: история советской науки, музыковедение в СССР, музыкальная семиотика, музыкальная коммуникация

В. А. Шекалов

К вопросу о педагогической цели инвенций И. С. Баха

В статье на основе анализа и сравнения оригинальных текстов И. С. Баха и И. Н. Форкеля и их переводов, а также нотных источников рассматривается вопрос о педагогической цели Инвенций Баха. Уточняется значение отдельных терминов. Изложена авторская точка зрения на порядок изучения Инвенций в учебном процессе.

Ключевые слова: И. С. Бах, педагог, инвенции, И. Н. Форкель, упражнения, педагогический процесс

Менеджмент и право в искусстве

Е. Э. Дробышева

Технологические проблемы организации деятельности в социально-культурной сфере: методика дорожного картирования

Современная культура оценивается специалистами с позиций ее индустриальной составляющей. Подобно прочим сферам социальной жизни, культура включена в пространство актуальных управленческих парадигм, среди которых все более заметную роль играет стратегический менеджмент. Технологические и дорожные карты становятся неотъемлемой частью производства культурного продукта, а словарь современного руководителя учреждения сферы культуры и искусства неизбежно расширяется за счет включения в него терминов из области теории управления, маркетинга, PR, HR и логистики. В свете этого были сформулированы задачи данного исследования: проанализировать спектр мнений по проблеме типологизации социально-культурных технологий и рассмотреть инновативность как технологию. Одним из актуальных направлений современного менеджмента является методика дорожного картирования. В статье анализируется потенциал ее применения для организации деятельности в сфере культуры и искусства, при разработке и внедрении новых социокультурных услуг и продуктов.

Ключевые слова: менеджмент культуры; социально-культурные технологии; инновации; методика дорожного картирования

Ф. М. Шак

Симфоджаз, третье течение и «мягкий джаз» в системе социалистических и капиталистических отношений

В рамках статьи на материале отечественной и зарубежной культуры рассмотрены три музыкальных феномена, формально принадлежащих к джазовой музыке: симфоджаз, третье течение и «мягкий джаз». Предпринимается попытка выявления их статуса и типологии, как явлений принципиально неравнозначных друг другу в эстетическом, историческом и творческом ракурсах. Мягкий джаз и симфоджазовое направление синонимичны массовой музыкальной продукции, в то время как третье течение по степени сложности музыкальной ткани превосходит традиционную джазовую фактуру, предполагая тип синтеза академических, неоклассических и импровизационных элементов.

Ключевые слова: третье течение, симфоджаз, «мягкий джаз», бибоп, массовая культура, неоклассицизм

Harmonia mundi

Е. И. Балакина

«Закон о начале» как концептуальная основа построения метафизики Искусства у истоков нового тысячелетия

Статья обосновывает важность построения научной метафизики Искусства для выявления его исходного смысла и значения в системе культуры. Исторический контекст начала нового тысячелетия характеризуется как среда, в которой особую актуальность приобретают онтологическая проблема Начала как таковая, вопрос о Начале Искусства, о необходимости переосмысления научных понятий, важности интеграции наук для исследования смысла и роли Искусства в культуре.

Основная идея статьи заключается в концептуальной разработке методологии поиска первоначальной сущности, исходной константной составляющей феномена Искусства, которая была заложена в его основание и остаётся неизменной во все времена. Опираясь на открытия современной науки, автор формулирует Закон о Начале и поясняет его свойства. Теоретические идеи аргументируются примерами резонансных явлений в области науки, искусства, картины мира, указывающие на актуальность проблемы Начала в онтологически пограничной культуре рубежа тысячелетий.

Ключевые слова: Метафизика Искусства, онтология, сущность Искусства, переходные эпохи, архетип, «первотектон», категория Начала, синергетика, исходные идеи, Закон о Начале, «суперэйдос», зарождение искусства, первобытное общество.

Г. К. Жукова, С. В. Лаврова

Психология звукового восприятия: физическая реальность или эстетика?

Статья посвящена феномену слуховых ощущений, которые были предметом изучения с древнейших времен. Опираясь на фундаментальное исследование немецкого физика, врача, физиолога и психолога Германа Гельмольца «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» авторы делают выводы о современном изучении данной проблемы, также привлекая в дискуссионное поле исследования Карла Штрумпфа, Гуго Римана. Не давая в конечном счете однозначного ответа ключевой вопрос, поставленный в статье, относительно того, являются ли понятия диссонанса и консонанса исключительно эстетическими, или же представляют физическую реальность, с которой музыкантам приходится так или иначе считаться, авторы утверждают, что в предшествующие эпохи, эстетика следовала нормам, выработанным в процессе художественного опыта. Эстетика современного искусства сознательно их отвергает, совершая попытки выработать собственные, отвечающие запросам времени. Физическая реальность, как показывает многовековой опыт, невероятно разнообразна и многогранна, и ее объективное отражение в искусстве

напрямую зависит от системы координат, в рамках которой оно функционирует. Авторы утверждают, что на сегодняшний день имеет место множественность и равноправие различных концепций, как с художественной позиции, так и с исследовательской и именно это обстоятельство определяет специфику настоящего момента.

Ключевые слова: психология восприятия, новая музыка, диссонанс, консонанс.

В зеркале искусств

Е. Р. Адаменко

Коллекция скульптур Е. А. Янсон-Манизер в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Образы Г. Улановой

Автор дает развернутую характеристику хранящейся в Мемориальном кабинете ИОХО (Музее) АРБ имени А. Я. Вагановой коллекции скульптур Е. А. Янсон-Манизер, посвященных творчеству великой русской балерины — Г. С. Улановой. Автор воссоздает историю рождения работ, приводит обстоятельства их появления в музее и проводит анализ художественных произведений не только с искусствоведческой позиции, но и используя опыт артиста балета. Коллекцию автор вписывает в контекст выставочной экспозиции Музея, давая краткую справку об истории и экспонатах.

Ключевые слова: Елена Янсон-Манизер, Галина Уланова, балет, скульптура, Музей Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

М. А. Быченкова

Фортепианные концерты Алемдара Караманова: от прокофьевского динамизма к молитвенной созерцательности.

Вершиной фортепианного творчества Алемдара Караманова (1934–2007) являются его концерты для фортепиано с оркестром. Первые два концерта (1958 и 1961 гг.) написаны в годы обучения Караманова в Московской консерватории. Они трактуются в жанре одночастного романтического концерта. В фортепианной технике преобладают формулы романтического виртуозного пианизма. В обоих концертах чувствуется виртуозный размах и темперамент композитора-пианиста.

В Третьем концерте для фортепиано с оркестром «Ave Maria» (1968 г.) Караманов воплощает образ высшей красоты. Этот концерт раскрывает глубокие философско-религиозные идеи автора. Равноправные партии фортепиано и оркестра заставляют воспринимать произведение как симфонию с солирующим фортепиано. Свободное импровизационное начало, господствующее в концерте, порождает его необыкновенную, индивидуальную форму, состоящую из ряда эпизодов, связанных особой взаимопроникаемостью и взаимообратимостью тематического материала.

Ключевые слова: Алемдар Караманов, фортепианные концерты, исполнительская интерпретация.

Теория и практика современного искусства

О. М. Гудачев

**Жанр звуковой драмы в новой музыке.
Трагедия слухового восприятия «Прометей» Луиджи Ноно и моноопера Беата Фуррера «Фама»**

Статья посвящена Звуковой драме — сценическому жанру, получившему распространение в новой музыке. Сегодня звуковое пространство оказывается в центре внимания, как композиторов, так и исследователей новой музыки. С течением времени, становится очевидным, что композиторское творчество наряду с использованием уже существующих звуков, сегодня стремится сосредоточиться и на сочинении самих звуков, и на создании особого условия их бытования — то есть звукового пространства. Интерес к звуку, в его новообретенном качестве многосторонний. Рассматривая этот новый для музыкального/звукового театра жанр, автор обращается наряду апелляции к классическому примеру из музыки XX века — «Прометею» Луиджи Ноно, так и к новому, еще не исследованному в отечественном музыковедении- монодраме Беата Фуррера «Фама». Размышления на эту тему приводят автора к выводам о том, что сегодня чрезвычайно актуальной становится трансформация творческого поиска композиторов в область конструирования самого звука.

Ключевые слова: Звуковая драма, Б. Фуррер, Л. Ноно, Прометей, новая музыка

С. В. Лаврова

Метафизика скуки: провокация в новой музыке

В данном исследовании автор обращается к цивилизационному феномену скуки. Он представляет собой фундаментальный экзистенциальный опыт, обращение к которому позволяет по-новому осмыслить действительность. Автор предлагает посредством анализа психологических состояний, присущих индивидуумам современности, по-новому осмыслить эстетический опыт. И приводя немало примеров из области новой музыки, наряду с иными художественными арте-фактами эпохи, приводит к выводу, что все проявления эстетических провокаций тем или иным образом связаны со скукой. Для современных философов, социологов и психологов исследование этого феномена, знакового для нашего времени, оказывается центром притяжения научных интересов. В статье автор обращается к Л. Свендсену, Ж. Липовецки, Б. Хюбнеру, М. Дольману. Невиданная скорость смены культурных практик, наблюдаемых даже внутри одного явления в искусстве XX–XXI вв., проанализированная в данном аспекте в рамках этой статьи — новая музыка, привлекает в свое «поле» как научные эксперименты, так и иные виды художественной и общечеловеческой деятельности. Обусловленные избавлением от груза «метафизической скуки» эти куль-

турные практики отражают все четыре характеристики скуки М. Дольмана и играют на резонансном поле метафизики пустоты.

Ключевые слова: скука, новая музыка, эстетическая провокация, С. Шаррино, Х. Лахенманн

П. М. Степанова

«Тело-сущность» в концепции Ежи Гротовского «Искусство-проводник» (1986–1999)

Последний период (1986–1999 гг.) работы польского режиссера экспериментатора Ежи Гротовского связан с выработанной им теорией Искусства-проводника. Режиссер отказался от разделения в театре на актеров и зрителей и нашел новую ритуальную модель современного театра, в котором актеры и зрители стали активными со-участниками действа. Гротовский уходит от понятия «театр» и называет свои работы «акциями» или «проектами». Проанализировать ход этих действ с точки зрения только театроведческой терминологии нельзя, потому что любое описание показа будет воссоздавать ассоциации, возникшие в восприятии зрителя, но не передадут момент духовного акта актера. В статье структура показов и визуальные образы, которые своим телом создает актер, рассматриваются как «активная эмагинация», выстраивается взаимосвязь визуального образа и архетипа, влияющего на процессы, происходящие в актере, в момент восприятия показа подсознанием зрителя. С помощью метода, разработанного К. Г. Юнгом вычленяются базовые архетипические образы, на которые опирается структура самых важных показов последнего периода творчества Гротовского: «Акция» (1985) и «Третий поток» (2002).

Ключевые слова: тело-сущность, архетип, Искусство-проводник, паратеатр, ритуал, бессознательное, «транслюминация»

Л. А. Меньшиков

Выставки и каталоги флюксуса 1970-х годов, или Как правильно писать историю, делая антиискусство

Второе десятилетие в истории флюксуса — 1970-е гг. — было периодом переосмысления его эстетических принципов. Причиной этого стали конфликты внутри группы, показавшие невозможность её централизованного существования. В результате деятельность художников стала распыляться и фрагментироваться. Единственным, что объединяло художников флюксуса, стали каталоги и журналы, изданные в большом количестве. Их издание осуществлялось одновременно в нескольких специально созданных типографиях. В разных каталогах стали высказываться различные точки зрения на историю и сущность флюксуса, возникли разные понимания его целей и задач. Это привело к вовлечению во флюксус иных, близких к нему художественных явлений. В результате он стал более плюралистичным

и уважительным по отношению к творчеству единомышленников по акционизму. С их участием в 1970-е годы вновь стали проводиться фестивали, крупнейшим из которых стало флюксшоу — передвижная выставка в Англии, собравшая как исторический флюксус, так и его новейшие варианты. Здесь в полной мере проявился интернационализм флюксуса и его способность выживать в самых разных эстетических дискуссиях и баталиях.

Ключевые слова: флюксус, художественные фестивали, постмодерн, искусство действия, искусство объекта, художественные каталоги, интермедиа, ивент, хеппенинг, флюксшоу.

ABSTRACTS

Vaganova ballet academy: experiens, tradition, practice

N. L. Dunaeva

From epistolary heritage A. Y. Vaganova

The author offers the reader's attention fragments epistolary heritage the famous teacher, the first Professor of choreography A. Y. Vaganova. It contains very important and interesting facts, giving the opportunity to learn unique personality Vaganova even with one hand, which is hidden from the gaze of the public and also to get acquainted with her thoughts about ballet.

Keywords: A. Y. Vaganova, A. Volynsky, B. Asafiev, art, ballet, history.

Theory and history of choreographic

T. E. Apanasenko

Lifar's theory as a popular art and elitist art conceptions synthesis

The article is devoted to the abstract statement of the art conceptions based on the subject-object and the subject-subject treatment of the spectator, to the analysis of the arts inspired by these conceptions as a social instrument and an all-sufficient developing institute. Choreographic theory of Lifar is analyzing as a synthesis of the conceptions contradictions.

Keywords:. subject, object, communications, Lifar, popular art, elitist art, modernism, postmodernism

A. S. Krivtsova, L. A. Kupetc

A. Glazunov — A. Winkler — W. Clark:
The Story of a ballet waltz

The article is an attempt to discover one more another mystery of ballet music history. The subject of the research was chosen a «Grande Valse» from the ballet «Ruses d'amour» by Alexander Glazunov. The work is divided into two parts, the first of which is devoted to the review of existing piano versions of «Grande Valse», as well as some thinking about the history and possible purpose of their creation. The second part is given a comparative analysis of the technical difficulties of these transcriptions, including the assessment of their compliance with the level from the perspective accompaniment concertmasters practice. We use the arrangements of the late 19th — early 20th century, which made A. Winkler, Canadian organist W. Clarke and an autograph manuscript of A. Glazunov.

Keywords: A. Glazunov, W. H. Clarke, A. Winkler, Ruses d'amour, ballet, Grande valse, score, arranged, piano.

Psychology and pedagogical aspects of choreography

E. V. Eremina-Solenikova
To a question of dance education programs in 18th century

In article it deals with a question of dance education programs in 18th century. Among many compositions it emphasizes 9 ones which were used as examples for a purpose of dance trainings for nobles and dancers in many countries of Europe and in Russia too. It gives characteristics to these dances and looks through its history in different publications and manuscripts.

Keywords: Land Cadet Corps, Imperial dancing school, la belle dance, dance education programs in 18th century, La Bourree d'Achille, La Mariee, Le Passipied, La Bourgogne, La Forlana, Aimable Vainqueur, L'Allemande, La Bretagne, Le Menuet d'Alcide, Рауль-Ожер Фейе, Гильельм Луис Пекур, Kinski manuscript.

P. Y. Maslennikov
Physical development of Pupils performing faculty in expert evaluation of teachers of classical dance Vaganova ballet Academy

«Classical dance» is a leading discipline in the preparation of future Ballet Opinion of teachers of classical dance should be considered when assessing the physical development expert students of the Academy, as well as considering the development and implementation of a training program for future Ballet additional disciplines aimed at harmonious physical development. The article is devoted to the results of questioning teachers ARB named after A. Vaganova I spent Laboratory biomedical maintenance choreography.

Keywords: classical dance, ballet dancer's health, physical development, questioning, gymnastics

E. S. Chebotar
Features of the curriculum in the educational system of professional ballet institutions in the United States of America (on the example of the Florida state University)

The article devoted to a detailed analysis of the methodology of the various forms of rond de jambe en l'air within the framework three-year course at the Florida State University, designed to professional training of ballet dancers. Describes the features of the program for specialty "ballet dancer" and its curriculum training courses. The methodology of the practical course of discipline "classical dance" is considered on the example of the forms rond de jambe en l'air, required to be learned according with the following curriculums: DAN-199: Ballet Technique II, DAN-249: Intermediate ballet and DAN-349: Advanced ballet.

Keywords: the methodology of classical dance, professional ballet education, features of ballet curriculum, bachelor degree, methodical and performing criteria, forms of rond de jambe en l'air, barre exercises, center exercises, allegro, pointe exercises

Methodological issues of science and education

T. V. Bukina

Communicative and semiotics researches in musicology of the Brezhnev's era: methodology and ideology

The article is devoted to one of influential research trends in Soviet musicology of the 1970th connected with appealing during the analysis of musical texts to ideas and technologies of related disciplines (cognitive psychology, semiotics, the theory of information). It is shown that methodological searches of these musicological directions had during the considered period a social and political background being in many respects directed on "deideologization" of the specialty.

Keywords: history of the Soviet humanities, musicology in the USSR, musical semiotics, musical communication.

V. A. Shekalov

To a question of the pedagogical purpose of inventions of J. S. Bach

On the basis of analysis and comparison of the original texts of J. S. Bach and J. N. Forkel and their translations, as well as musical sources discusses the pedagogical goals of Bach Invention. Clarifies meaning of some terms. Set out the author's point of view on the order of study Part Invention in the learning process.

Keywords: I. S. Bach as teacher, inventions, I. N. Forkel, exercises, pedagogical process

Management and law in art

E. E. Drobysheva

Technological problems of activities in socio-cultural sphere: methods of mapping the road

Modern culture is estimated by experts from the standpoint of its industrial component. Like other spheres of social life, culture is included in the current space of management paradigms, including the increasingly prominent role played by strategic management. Technological and road maps are an integral part of the production of cultural products, and the vocabriary of nowadays chiefs of the institution of culture and art inevitably expanded by including the terms of the theory of management, marketing, PR, HR and logistics. In light of this objectives of this study were formulated: to analyze the spectrum of opinions on the issue of the typology of the socio-cultural technologies and consider innovativeness as a technology. One of the important directions of the modern management is the method of road mapping. The potential of its application to organize activities in the field of art and culture, in development and implementation of new socio-cultural services and products is analysed in this article.

Keywords: management culture; socio-cultural technologies; innovation; road mapping technique.

F. M. Shak

Symphojazz, third stream and «soft jazz» in the socialist and the capitalist relations

The article deals with three musical phenomenon, formally belonging to jazz music: symphojazz third course and «soft jazz». Soft jazz and simfodzhazovoe direction synonymous mass music production. During the third complicates traditional jazz texture, suggesting the synthesis of academic, neo-classical and improvisational elements.

Keywords: third stream, symphojazz «soft jazz», bebop, mass culture, neoclassicism

Harmonia mundi

E. I. Balakina

The «Law on the Beginning» as the conceptual basis for the construction of the metaphysics of Art at the beginning of the new Millennium

The article proves the importance of building scientific metaphysics Art to identify its original meaning in the system of culture. The historical context of the beginning of the new Millennium is characterized as an environment in which great importance for the ontological problem Started as such, the question of the Beginning of Art, rethink scientific concepts, the importance of integrating science for the study of the meaning and role of Art in culture.

The main idea of the article is in the conceptual development of the methodology of finding the original essence, the source of constant component of the phenomenon of Art, which was laid in its Foundation and remains constant at all times. Based on the findings of modern science, the author formulates the Law of the Beginning and explains its properties. Theoretical ideas are argued for examples of resonance phenomena in science, art, picture of the world, pointing to the urgency of the problem Beginning in ontologically border culture of the turn of the Millennium.

Keywords: The metaphysics of Art, ontology, the essence of the Art, transitional periods, archetype, «pervotecton», category Beginning, synergetics, original ideas, the «Law on the Beginning», «super-eidos», the origin of art, primitive society

G. K. Zhukova, S. V. Lavrova

Psychology of sound perception: physical reality or aesthetics?

The article is devoted to the phenomenon of auditory sensations, which were the subject of study since ancient times. Based on the fundamental study of the German physicist, physician, physiologist and psychologist Hermann Helmholz

«doctrine of the auditory sensation as a physiological basis for the theory of music» the author concludes that the modern study of the problem, also involving in the field of research discussion Karl Strumpf, Hugo Riemann. Without giving a definite answer ultimately the key question raised in the article, as to whether the concept of dissonance and consonance exclusively aesthetic or represent physical reality with which the musicians have to somehow be considered, the authors argue that in the previous era, aesthetics followed by those produced in the process of artistic experience. Aesthetics of modern art consciously rejects them, making attempts to develop their own, meet the needs of time. Physical reality, as the centuries-old experience, is incredibly diverse and multifaceted, and its objective reflection in art depends on the coordinate system in which it operates. The authors argue that today there is a multiplicity of different concepts and equality, as with artistic positions, as well as with research and it is this fact specifics now.

Keywords: psychology of perception, new music, dissonance, consonance.

In a mirror of arts

E. R. Adamenko

E. A. Janson-Manizer's Sculpture Collection in the museum of the Vaganova ballet Academy. Images of G. Ulanova

In this article the author describes in detail Elena Janson-Manizer's collection of sculptures which are dedicated to the figuration of the great Russian ballet dancer Galina Ulanova. This collection is located in the museum of The Vaganova Academy of Russian Ballet. The author reconstructs the history of works, describes how they appeared in the museum and analyzes the works not only from the art criticism point of view, but also using an experience of a ballet dancer as well. The author inserts the collection into the context of the museum's exhibition, giving a brief overview of the history of the exhibits. Key words: Elena Janson-Manizer, Galina Ulanova, ballet, sculpture, the museum of The Vaganova Academy of Russian Ballet.

Keywords: Helena Jansson-Manizer, Galina Ulanova, ballet, sculpture, Museum, Vaganova ballet Academy

M. A. Bychenkova

Karamanov's Piano concertos: from Prokofiev's dynamism to the prayer of contemplation

The article is devoted to three works by composers Karamanov (1934–2007). This Piano Concerto, written in 1958, 1961 and 1968.

Keywords: Alemdar Karamanov, piano concerts, performing interpretation

Theory and practice of contemporary art

O. M. Gudachev

Genre of «sound drama» in new music. Tragedy of perception «Prometheus» Luigi Nono and monoopera Beat Furrer «Fama»

The article is devoted Audio drama — Stage genre has spread to new music. Today the sound space is in the spotlight, as composers and researchers new music. Over time, it becomes apparent that the composer's creativity along with the use of already existing sounds, today tends to focus on writing and the sounds themselves, and on the creation of a special condition of their existence — that is, the sound space. Interest to the sound of his newfound as multilateral. Considering this new for music / sound theater genre, the author refers to the appeal as well as a classic example of the music of the twentieth century — "Prometheus" by Luigi Nono, and the new has not yet been investigated in domestic muzykovedenii- monodrama Beat Furrer "Fama". Reflections on the subject led the author to the conclusion that today is becoming extremely urgent transformation of creative search composers in the design area of the sound.

Keywords: Sound drama B. Furrer, L. Nono, Prometheus, new music

S. V. Lavrova

Boredom's Metaphysic: Provocations in new music

The Author refers to the phenomenon of civilization boredom. It is a fundamental existential experience, which allows you to appeal to a new interpretation of reality. The author offers through the analysis of psychological conditions inherent in individuals of our time, to rethink the aesthetic experience. Results in a lot of examples from the field of new music, along with other art artefacts of the era, leads to the conclusion that the existence of aesthetic provocation in any way associated with boredom. For modern philosophers, sociologists and psychologists study this phenomenon, the sign of our times, is the center of attraction of scientific interest. The unprecedented speed of change cultural practices observed even within the same phenomenon in the art of the XXI century xx, analyzed in this aspect in this article — the new music, attracted to its «field» as scientific experiments and other forms of artistic and general human activity. Due to the deliverance from the burden of «metaphysical boredom» of these cultural practices reflect all four characteristics M. Dolman boredom and play a resonant field of metaphysics of emptiness.

Keywords: boredom, new music, aesthetic provocation S. Sharrino, H. Lahenmann

L. A. Menshikov

The Fluxus Exhibitions and Catalogues during the 1970th or How to Write the Correct History, Doing the Anti-art

The second decade in the history of fluxus in the 1970th years was the reconsideration period of its aesthetic principles. The conflicts in the group became a reasons to the impossibility of its centralized existence. As a result The

art activity became mostly sprayed and fragmented. The catalogs and magazines remained the only thing that united the artists of fluxus. The publishing activities were happening in several specially created printing houses at the same time. Various views on history and essence of fluxus were presented in the different catalogs. Different understandings of its purposes and tasks arose. It led to involvement some similiar art phenomena into fluxus. As a result it became more plural and valid to the creativity of some adherents by actionism. Some largest festivals held on with their participation in the 1970th years. The greatest and most important festival was a fluxshoe, which was a mobile exhibition in England collected both historical fluxus and its latest options. Here the internationalism of a fluxus art and its ability to survive in the most different aesthetic discussions and fights was fully shown.

Keywords: fluxus, art festivals, postmodern, action art, art of object, art catalogues, intermedia, event, happening, fluxshoe.

P. M. Stepanova

The «body-nature» in Jerzy Grotowski's concept Art as Vehicle (1986–1999)

The final work period (1986–1999) of Polish theatre director Jerzi Grotowski aligned with his Art as a vehicle' theory. The stage director has refused of separating actors and theatre-goers and found out a new model for contemporary theatre, where actors and goers became active co-operators of performance. Grotowski left «theatre» as a concept and used to call his works «actions» or «projects». We fail to analyze the progresses of this performance with theatrical vocabulary as each description of play will reconstruct the associations in spectator's mind, but won't express the moment of actor's soul act. This article reviews as «active imagination» the structure of show and visual images, which actor produces with his body; organizes the synergies between visual image and archetype, which influence on processes happened in actor while spectators perceive the performance with their unconscious. C. G. Jung method helps to encode fundamental archetypic images, on which based the structure of the most important performances of Grotowski final period «Action» (1985) and «The third stream» (2002).

Keywords: body-nature, archetype, Art as Vehicle, Paratheatre, ritual, the unconscious, «translumination»

АВТОРЫ

Адаменко Елена Робертовна — сотрудник Мемориального кабинета истории отечественного хореографического образования, магистрант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Adamenko Elena R. — fellow of Memorial office history choreographic education, undergraduate Vaganova ballet Academy.

Апанасенко Татьяна Евгеньевна — кандидат политических наук, доцент кафедры общей педагогики, заведующая аспирантурой Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Apanasenko Tatiana E. — Ph.D., Associate Professor, department of General Pedagogy, Vaganova ballet Academy, Head of post-graduate course, Vaganova ballet Academy.

Балакина Елена Ивановна — кандидат культурологии, доцент кафедры философии и культурологии Алтайской государственной педагогической академии.

Balakina Elena I. — PhD., Cultural Studies, Associate Professor of Phylosophy and Cultural Studies in the Altai State Pedagogical Academy.

Букина Татьяна Вадимовна — доктор искусствоведения, доцент кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Bukina Tatiana Vadimovna — doctor of Arts, Associate Professor of department of accompaniment mastery and musical education, Vaganova ballet Academy

Быченкова Мария Александровна — старший преподаватель кафедры ансамблевого исполнительства, заместитель декана по учебной работе факультета Мировой музыкальной культуры Государственной классической академии им. Маймонида.

Bychenkova Maria A. — Senior Lecturer of department Ensemble Performance, Associate Dean for Academic of Affairs Faculty of world music culture, State Classical Academy of Maimonides

Горина Татьяна Николаевна — заведующая Мемориальным кабинетом истории отечественного хореографического образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Gorina Tatiana N. — Head of Memorial office history choreographic education, Vaganova ballet Academy.

Гудачев Олег Михайлович — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Gudachev Oleg M. — graduate student, Vaganova Ballet Academy.

Дробышева Елена Эдуардовна — доктор философских наук, профессор кафедры философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

Drobysheva Elena E. — Doctor of Philosophy, Professor of Department of Philosophy, History and Theory of Art of Vaganova ballet Academy.

Дунаева Наталия Лазаревна — доцент кафедры философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Dunaeva Natalia Lazarevna — Assosiate Professor of Department of Philosophy, History and Theory of Art of Vaganova ballet Academy.

Еремина-Соленикова Евгения Владимировна — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, преподаватель Российского колледжа традиционной культуры.

Eremina-Solenikova Evgenia V. — graduate student Vaganova Ballet Academy, teacher of the Russian College of Traditional Culture.

Жукова Галина Константиновна — кандидат философских наук, доцент кафедры органа, клавесина и карильона факультета искусств Санкт-Петербургского государственного университета.

Zhukova Galina K. — Ph. D., Assosiate Professor of Faculty of Arts, St. Petersburg State University.

Купец Любовь Абрамовна — кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории музыки Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова. Член Союза композиторов России.

Kupets Ljubov A. — Ph.D., Professor of Petrozavodsk State Conservatory named A. K. Glazunov, a member of Composer's Union of the Russian Federation.

Лаврова Светлана Витальевна — кандидат искусствоведения, проректор по научной работе и развитию Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Lavrova Svetlana V. — Ph.D, Prorektor for Research and Development, Vaganova ballet Academy.

Масленников Павел Юрьевич — артист балета Михайловского театра, аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Maslennikov Pavel Y. — Mikhailovsky Theatre ballet dancer, graduate student Vaganova Ballet Academy.

Меньшиков Леонид Александрович — кандидат философских наук, доцент, проректор по учебно-методической работе Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Menshikov Leonid A. — Ph.D, Assosiate Professor, Prorektor for educational and methodical work, Vaganova Ballet Academy.

Степанова Полина Михайловна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Stepanova Pauline M. — Ph.D, Assosiate Professor, Department of Foreign Art Saint-Petersburg State Theatre Arts Academy.

Шак Фёдор Михайлович — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкальных медиатехнологий Краснодарского государственного университета культуры и искусств.

Shak Fedor Mikhailovich — Ph. D. in Art History, Associate professor, Department of Music Media Technologies, Krasnodar State University of Culture and Arts.

Шекалов Владимир Александрович — доктор искусствоведения, профессор кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

Shekalov Vladimir A. — doctor of art criticism, professor of chair of accompaniment skill and musical education, Vaganova ballet Academy.

Чеботарь Елена Сергеевна — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Chebotar Elena S. — graduate student, Vaganova Ballet Academy.

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА «ВЕСТНИК АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ»

Журнал как часть российской и академической научно-информационной системы участвует в решении следующих задач:

– отражение результатов научно-исследовательской, педагогической, научно-практической и инновационной деятельности профессорско-преподавательского состава, студентов, аспирантов и соискателей Академии, а также профессорско-преподавательского состава и научных работников вузов и научных организаций России, стран СНГ и дальнего зарубежья;

– формирование научной составляющей академической среды и пропаганда основных достижений академической науки;

– выявление научного потенциала для внедрения передовых достижений науки в образовательный процесс Академии;

– формирование открытой научной полемики, способствующей повышению качества научных исследований, эффективности экспертизы научных работ;

– обеспечение гласности и открытости в отражении научной проблематики исследовательских коллективов, кафедр Академии.

В Журнале публикуются научные материалы, освещающие актуальные проблемы различных отраслей знания, представленных в научно-исследовательской деятельности Академии, имеющие теоретическую или практическую значимость, а также направленные на внедрение результатов научных исследований в образовательную и творческую деятельность. Также могут публиковаться статьи российских и иностранных ученых, преподавателей, научных работников, аспирантов, соискателей высших учебных заведений и научных организаций Российской Федерации, стран СНГ и дальнего зарубежья по научным направлениям

– балетоведение;
– история и теория хореографического искусства;
– история музыкального театра;
– искусствоведение;
– культурология и эстетика;
– информационные технологии инновации в области искусства и хореографии;
– педагогика и методология хореографии;
– педагогика и психология высшей школы;
– персоналия (рубрика, посвященная выдающимся деятелям балета);
– вопросы менеджмента в области культуры, аспекты правового регулирования труда творческих работников;
– рецензии;
– мемуарно-исторические публикации.

В Журнале также предусмотрена публикация архивных материалов, кратких научных сообщений (резюме о конференциях, научных экспедициях) и рецензий.

Журнал Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой реализует независимую политику формирования редакционного портфеля и является свободной трибуной для научного обмена и дискурса. Редакция осуществляет научную редактуру материалов, но не является при этом органом цензуры. Поэтому, мнение публикуемых авторов могут отличаться от мнения редакции, авторская стилистика в статьях сохраняется.

ПЕРЕЧЕНЬ ТРЕБОВАНИЙ К МАТЕРИАЛАМ, ПРЕДСТАВЛЯЕМЫМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ В «ВЕСТНИКЕ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ»

1. Правила публикации статей в журнале

1.1. Материал, предлагаемый для публикации, должен являться оригинальным, неопубликованным ранее в других печатных изданиях. Рекомендованный объем статьи — 17–32 тыс. печатных знаков с пробелами. Авторы присылают авторские материалы, оформленные в соответствии с правилами журнала, по электронной почте, или обычной почтой или передают лично ответственному секретарю серии. Решение о публикации (или отклонении) статьи принимается редакционной коллегией серии после ее рецензирования и обсуждения. Решение редколлегии фиксируется в протоколе заседания.

1.2. Статья рецензируется в порядке, определенном в Положении о Вестнике Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой

1.3. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

2. Комплектность и форма представления авторских материалов

2.1. Обязательными элементами публикации являются:

- индекс УДК, который должен достаточно подробно отражать тематику статьи;
- фамилия и инициалы автора (соавторов);
- название статьи (на русском и английском языках);
- основная часть;
- примечания и библиографические ссылки;
- аннотация статьи и ключевые слова на русском языке;
- аннотация статьи и ключевые слова на английском языке (с переводом фамилии автора (соавторов) и названия статьи), объем английской аннотации должен составлять 100-250 слов;
- адресные сведения об авторах, местах работы авторов (название организаций указывать на русском и английском языках) и контактная информация;
- пристатейные списки литературы в романском алфавите (латинице).

Указанные элементы публикации обязательны согласно требованиям ВАК, НЭБ, Scopus, Web of Science.

2.2. Общие правила оформления текста

Авторские материалы должны быть подготовлены с установками размера бумаги А4 (210×297 мм), с полуторным междустрочным интервалом. Цвет шрифта — черный, стандартный размер шрифта — 12. Размеры полей: правое — 25 мм, левое — 25 мм, верхнее — 25 мм, нижнее — 25 мм. Для акцентирования элементов текста разрешается использовать курсив, полужирный курсив, полужирный прямой. Подчеркивание текста нежелательно.

Все текстовые авторские материалы принимаются исключительно в формате RTF (Reach Text Forman). Файл статьи должен быть полностью идентичен напечатанному оригиналу, предоставленному редакции журнала, или содержать внесенную редакцией правку. Исправления, дополнения и т.п., внесенные без ведома редакции, учитываться не будут. Страницы публикации нумеруются, колонтитулы не создаются.

2.3. Иллюстрации

Все иллюстрации должны иметь наименование и, в случае необходимости, пояснительные данные (подрисуночный текст); на все иллюстрации должны быть даны ссылки в тексте статьи. Слово «Рисунок», его порядковый номер, наименование и пояснительные данные располагают непосредственно под рисунком. Иллюстрации следует нумеровать арабскими цифрами сквозной нумерацией. Если рисунок один, он не нумеруется.

Чертежи, графики, диаграммы, схемы, иллюстрации, помещаемые в публикации, должны соответствовать требованиям государственных стандартов Единой системы конструкторской документации (ЕСКД).

Все иллюстрации должны быть представлены отдельными графическими изображениями (распечатанными на принтере или выполненными традиционным, ручным способом, размер: min 90×120 мм, max 130×120 мм) и файлами электронных документов.

Электронные полутоновые иллюстрации (фотоснимки, репродукции) должны быть представлены в формате JPS или TIF, серый, минимальный размер 100×100 мм, разрешение 300 dpi.

Штриховые иллюстрации (чертежи, графики, схемы, диаграммы) должны быть представлены в формате AI, EPS или CDR, черно-белый (цвет недопустим).

Текстовое оформление иллюстраций в электронных документах: шрифт Times New Roman или Symbol, 9 кегль, греческие символы – прямое начертание, латинские — курсивное.

2.4. Таблицы

Все таблицы должны иметь наименование и ссылки в тексте. Наименование должно отражать их содержание, быть точным, кратким, размещенным над таблицей. Таблицу следует располагать непосредственно после абзаца, в котором она упоминается впервые. Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу. Заголовки граф, как правило, записывают параллельно строкам таблицы; при необходимости допускается перпендикулярное расположение заголовков граф.

При подготовке таблиц следует учитывать, что Вестник не имеет технической возможности изготавливать вклейки для многоколоночных таблиц, не умещающихся на полном развороте журнального формата.

Текстовое оформление таблиц в электронных документах: шрифт Times New Roman или Symbol, 9 кегль, греческие символы – прямое начертание, латинские — курсивное. Таблицы не требуется представлять в отдельных документах.

2.5. Примечания, ссылки и библиографическое описание источников

Примечания выносятся из текста документа вниз полосы. Нумерация сквозная по всему тексту, в порядке упоминания.

Совокупность затекстовых библиографических ссылок (список использованной литературы) оформляется как перечень библиографических записей, помещенный после текста документа. Нумерация сквозная по всему тексту. Для связи с текстом документа порядковый номер библиографической записи в затекстовой ссылке набирают в квадратных скобках в строку с текстом документа. Если ссылку приводят на конкретный фрагмент текста документа, цитату, в отсылке указывают порядковый номер и страницы, на которых помещен объект ссылки. Сведения разделяют запятой: [10] или [10, с. 81].

Примеры оформления затекстовых библиографических ссылок (согласно ГОСТ)

1. Петрусева Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Исследование. М.: Реал, 2002. 352 с.
2. Евсеева Т. П. Джон Мартин, Уильям Хогарт, Джованни Пастроне, Давид Гриффит и Сергей Эйзенштейн: взаимосвязь эстетических взглядов // Науч. Труды ин-та им. И. Е. Репина. Вып. 23: Вопросы теории культуры. СПб, 2012. Октябрь/декабрь. С. 277–287.
3. Modernism in Dispute: Art since the Forties / P.Wood, F.Franscina. New Haven; London: Yale University Press, 1994. 267 p.

Объектами составления библиографической ссылки также являются электронные ресурсы локального и удаленного доступа. Ссылки составляют как на электронные ресурсы в целом (электронные документы, базы данных, порталы, сайты, веб-страницы, форумы и т.д.), так и на составные части электронных ресурсов (разделы и части электронных документов, порталов, сайтов, веб-страниц, публикации в электронных сериальных изданиях, сообщения на форумах и т.п.). После электронного адреса в круглых скобках приводят сведения о дате обращении к электронному сетевому ресурсу: после слов «дата обращения» указывают число, месяц и год:

1. Ценова В. Пересекающиеся слои, или Мир как аквариум. Джон Кейдж – Валерия Ценова (интервью, которого не было). URL: http://www.21israel-music.com/Cage.him (дата обращения: 30.03.2012).

2.6. Форма предоставления авторских материалов

2.6.1. Текст статьи, распечатанный на принтере и в электронном виде на компакт-диске или флеш-карте в отдельном файле в формате RTF. Название файла — фамилия первого автора + «Ст». Например: «Иванов Ст.rtf».

2.6.2. Текст аннотации и ключевые слова на русском и английском языках (перевод названий на англ. язык обязателен), распечатанные на принтере и в электронном виде в отдельном файле. Название файла – фамилия первого автора + «Ан». Например: «Иванов. Ан.rtf».

2.6.3. Файлы иллюстраций и диаграмм, распечатанные на принтере и в электронном виде. В одном файле – одна иллюстрация или диаграмма в формате JPG,

TIF (для полутоновых изображений) или AI, FH. CDR, EPS (для векторных изображений). Название файла — фамилия первого автора + «Рис N», строго в порядке следования в статье. Например: «Иванов Рис 1.jpg», «Иванов Рис 2.eps», «Иванов Рис 3.al».

2.6.4. Файлы шрифтов, использованных при написании статьи.

2.6.5. Сведения об авторах (ФИО полностью, основное место работы, ученая степень, ВУЗ (название полностью), факультет, кафедра, должность, e-mail, номер телефона с указанием кода города), распечатанные на принтере и в электронном виде в отдельном файле. Название файла — фамилия автора + «Свед». Например: «Иванов Свед.rtf».

2.6.6. Рецензия или отзыв научного руководителя (консультанта), заверенные печатью факультета, администрации вуза или отдела кадров вуза.

2.6.7. В случае пересылки материалов по электронной почте распечаток на принтере не требуется. Рецензию или отзыв следует отсканировать с разрешением 100 dpi (полноцветное изображение), сохранить в отдельный файл в формате JPG со средним качеством компрессии (в Photoshop — 9 единиц). Название файла — фамилия первого автора + «Рец». Например: «Иванов Рец.ipg». Настоятельно рекомендуем авторам произвести пробную распечатку всех предоставляемых в электронном виде материалов на любом доступном им принтере.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» на 2014 г. можно в любом отделении почтовой связи России по каталогу Роспечати.

Индекс журнала по каталогу Роспечати — 81620.

Почтовый адрес редакции:
191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2
Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой

Телефон: (812) 456-07-65
http://www.vaganovaacademy.ru
e-mail: science@vaganovaacademy.ru

ПЕРЕЧЕНЬ МАТЕРИАЛОВ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В «ВЕСТНИКЕ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ» В 2014 г.

Л. И. Абызова. Агриппина Яковлевна Ваганова в годы Великой Отечественной войны (материалы к биографии). № 3 (32). С. 9–16.

Л. И. Абызова. Начо Дуато и русская классика: постановки петербургского периода (2011–2013). № 4 (33). С. 25–36.

Л. И. Абызова. Новые черты старого «Щелкунчика». N 35 (6). С. 170–171.

Е. Р. Адаменко. Коллекция скульптур Е. А. Янсон-Манизер в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Образы Г. Улановойю N 35 (6). С. 137–148.

Е. В. Акбалькан. Театр звука. Трактовка голоса в камерно-вокальных произведениях новой музыки. № 3 (32). С. 167–175.

Е. В. Акбалькан. Голос как синтетический инструмент: камерно-вокальное творчество Лучано Берио. № 4 (33). С. 140–152.

Г. В. Алексеева. Комплексное восприятие механизмов адаптации византийского искусства в Древней Руси: современные методологические подходы. № 4 (33). С. 81–93.

Е. Е. Апакова, О. Л. Волхонцева. Преподавание английского языка как составная часть воспитательной, образовательной, общекультурной и профессиональной подготовки артиста балета. № 1–2 (31). С. 127–132.

Т. Е. Апанасенко. Игнорирование номометического метода исследовательской работы в балетоведческих диссертациях как симптом незрелости науки. № 1–2 (31). С. 88–95.

Т. Е. Апанасенко. Теория С. Лифаря как синтез концепций массового и элитарного искусства. № 6 (35). С. 19–30.

М. В. Бадудина. Техника Марты Грэм. Ранние поиски. № 1–2 (31). С. 244–255.

Е. Н. Байгузина. «Эллинская красота музыки Делиба» в эскизах мирискусников. Несостоявшийся балет «Сильвия» (1901 г.). № 1–2 (31). С. 236–243.

Е. Н. Байгузина. Загадки Эберлинга или балерина М. Т. Семенова в мастерской художника.№ 3 (32). С. 132–142.

Е. И. Балакина. Актуальность переосмысления сущности Искусства в контексте нелинейной научной парадигмы XX — XXI веков. № 4 (33). С. 109–117.

Е. И. Балакина. «Закон о начале» как концептуальная основа построения метафизики Искусства у истоков нового тысячелетия. № 6 (35). С. 118–127.

А. Б. Балецкая. Заметки об участии студентов педагогического факультета АРБ имени А. Я. Вагановой в Молодежном фестивале современной хореографии «Взлетная полоса». № 4 (33). С. 205–206.

Т. В. Бирюкова. Особенности самостоятельной работы артиста балета с телесным аппаратом. № 1–2 (31). С. 133–139.

И. И. Борисова. Балет «Сияние Севера» по картинам якутских художников. № 3 (32). С. 24–29.

Т. В. Букина. «Русские сезоны» С. П. Дягилева у истоков российского арт-менеджмента. № 4 (33). С. 94–103.

Т. В. Букина. Музыкально-коммуникативные и семиотические исследования в научном поле брежневской эпохи: методология и идеология. № 6 (35). С. 72–84.

М. А. Быченкова. Фортепианные концерты Алемдара Караманова: от прокофьевского динамизма к молитвенной созерцательности. № 6 (35). С. 149–164.

А. Л. Васильева. Русская тематика на балетной сцене Москвы и Петербурга в XIX веке. № 1–2 (31). С. 24–31.

О. Я. Васильева. Проблема жеста в «Трактате о хореографии» С. Лифаря. № 4 (33). С. 37–49.

И. В. Васильев, М. Ю. Гендова. Познание искусства балета через принципы междисциплинарного системно-синергетического подхода (часть I). № 1–2 (31). С. 140–147.

И. В. Васильев, М. Ю. Гендова. Познание искусства балета через принципы междисциплинарного системно-синергетического подхода (часть II). № 5 (34). С. 30–34.

Р. Г. Володченков. «Отанцованный акробатизм» как одно из выразительных средств балетных спектаклей 1960–1980-х гг. № 5 (34). С. 35–39.

М. Б. Горбатенко. Немецкий драматург-интеллектуал и австрийский театр: Постановки Георга Кайзера на сценах Австро-Венгерской империи в 1910–1920 гг. № 3 (32). С. 143–151.

Т. Н. Горина. Выставки, встречи, презентации, экскурсии в Мемориальном кабинете истории отечественного хореографического образования. № 1–2 (31). С. 262–266; № 3 (32). С. 203–204; № 4 (33). С. 197–199. № 5 (34). С. 172–173;

О. М. Гудачев. Жанр звуковой драмы в новой музыке. Трагедия слухового восприятия «Прометей» Луиджи Ноно и моноопера Беата Фуррера «Фама». № 6 (35). С. 165–174.

Я. Ю. Гурова. Ираклий и Елизавета Никитины (материалы к биографии). № 3 (32). С. 30–34.

И. Н. Димура. Художественный образ — предмет психолого-педагогического анализа. № 1–2 (31). С. 109–120.

И. Н. Димура. Эстетические аспекты психологии. № 4 (33). С. 58–64.

И. Н. Димура. Красота и боль: практики присутствия. № 5 (34). С. 53–62.

Г. Н. Домбраускене. Восточное и западное в мелодике корейских протестантских песнопений XX века: к вопросу о взаимодействии универсального и национально-специфического. № 3 (32). С. 105–113.

Д. Дорофеев. Образ учителя и образовательные коммуникации в античной культуре. № 5 (34). С. 71–80.

В. Н. Дробышев. Событие мифа. № 3 (32). С. 114–118.

В. Н. Дробышев. О вкусе к пустоте. № 4 (33). С. 104–108.

Е. Э. Дробышева. Аксиология науки: о ценности и стоимости научного высказывания. № 3 (32). С. 94–104.

Е. Э. Дробышева. Технологические аспекты индустрии развлечений: методика дорожного картирования. № 6 (35). С. 98–107.

Н. Л. Дунаева. Из эпистолярного наследия А. Я. Вагановой. № 6 (35). С. 9–18.

Е. В. Еремина-Соленикова, Е. С. Михайлова-Смольнякова. VII Конференция по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. № 1–2 (31). С. 256–257.

Е. В. Еремина-Соленикова. К вопросу о программах обучения танцу в XVIII веке. № 6 (35). С. 38–50.

Г. К. Жукова. Рождение додекафонии из духа Каббалы: этнокультурные предпосылки конструирования и функционирования языка нововенской композиторской школы. № 3 (32). С.

Г. К. Жукова, С. В. Лаврова. Есть ли жизнь в неевклидовом пространстве «Геометрии музыки» или «Время имеет значение»

Г. К. Жукова, С. В. Лаврова. Психология звукового восприятия: физическая реальность или эстетика? № 6 (35). С. 128–136.

Н. С. Злобина. Георгий Розай — имя, которое звучит так незнакомо. Материалы к биографии. № 4 (33). С. 50–57.

Н. Н. Зозулина. Балет. Этапы формирования жанра (Часть I). № 1–2 (31). С. 45–56.

Н. Н. Зозулина. «Гамлет» Леонида Якобсона. Неосуществленный замысел. № 3 (32). С.

А. С. Золотарева. Участие режиссера драматического театра В. Н. Соловьева в создании балетного спектакля «Фадетта» (ЛХТ, 1934). № 1–2 (31). С. 57–62.

К. А. Иванова. О применении техники «body percussion» на уроках ритмики в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. № 4 (33). С. 9–16.

Б. А. Илларионов. Балет XX века: не Бежар, но учебник. Рецензия на книгу Л. Абызовой «История хореографического искусства. Отечественный балет XX — начала XXI века. Учебное пособие». № 1–2 (31). С. 267–269.

А. В. Ипатов. Ранняя профилактика профессиональных деструкций артистов балета (на примере Академии танца Б. Эйфмана). № 1–2 (31). С. 76–87.

А. В. Ипатов, А. Э. Невская. Исследование личности артистов балета с целью оптимизации процесса самореализации и минимизации риска профессиональных деструкций. № 3 (32). С. 79–86.

Г. Ж. Капанова. Из гимнастики — в балет: критерии хореографической пригодности. № 3 (32). С. 87–93.

Н. В. Киселева. «Красный мак» Р. М. Глиэра: постановки на сценах европейских театров. № 1–2 (31). С. 32–37.

А. В. Константинова. «Анаморфозы Шута» на рубеже веков: к вопросу о языке пластического театра. № 5 (34). С. 108–122.

А. С. Кривцова, Л. А. Купец. А. Глазунов — А. Винклер — У. Кларк: история одного балетного вальса. № 6 (35). С. 31–37.

И. И. Крыловская. Из истории оперетты на Дальнем востоке России. Артистка Екатерина Орловская. № 5 (34). С. 123–136.

И. И. Крымская. История театральных воплощений сценической композиции Василия Кандинского «Желтый звук». № 3 (32). С. 152–166.

О. А. Кузнецова. «Вечер танцев XVIII века» Тамары Платоновны Карсавиной. № 1–2 (31). С. 153–164.

О. А. Кузнецова, Е. В. Виноградова. Исторические события в повседневной жизни: по материалам из архива Нины Анисимовой. N 35 (6). С. 9–24.

Т. Е. Кузовлева. Пантеон петербургского балета. № 4 (33). С. 207–208.

Ю. Б. Кунина. На пути к профессиональному театру пантомимы: от «АзАрта» к «ЧелоВЕКу». № 5 (34). С. 81–92.

Л. А. Купец. Глазунов и его наследие в российских учебниках для ВУЗов (вторая половина XX — начало XXI в.). № 4 (33). С. 72–80.

С. В. Лаврова. К понятию жеста в новой музыке. № 1–2 (31). С. 216–231.

С. В. Лаврова. Всероссийская конференция «Балет и образование в XXI веке». № 1–2 (31). С. 258–259.

С. В. Лаврова. Трансформация структурного мышления музыкального постсериализма в контексте открытий современной науки. № 3 (32). С. 184–191.

С. В. Лаврова. Анти-риторические фигуры новой музыки. № 4 (33). С. 153–165.

С. В. Лаврова. «Наблюдение за наблюдающим». Нарциссизм в новой музыке и художественной культуре. № 5 (34). С. 159–169.

С. В. Лаврова. Метафизика скуки: провокация в новой музыке. № 6 (35). С. 175–188.

С. В. Лалетин. Прима-балерина Мариинского театра Пьерина Леньяни и ещё участие в коронационном спектакле 1986 года. № 1–2 (31). С. 38–44.

Дина Берн Ларсен. Консерватория, или Предложение руки и сердца в брачном объявлении (Перевод О. Абрамовой). № 1–2 (31). С. 63–67.

О. Л. Лейкинд, Д. Я. Северюхин. Вторая волна русской художественной эмиграции. № 5 (34). С. 137–148.

В. И. Максимов. Традиция системы Антонена Арто в балетном театре XX века. № 1–2 (31). С. 186–200.

В. И. Максимов. Театральный экспрессионизм в России: драмы Георга Кайзера на советской сцене. № 4 (33). С. 118–129.

Н. А. Малыгина. Искусство балета периода постмодерна. № 1–2 (31). С. 201–208.

П. Ю. Масленников. Конференция «Актуальные вопросы медико-биологического сопровождения хореографии». № 1–2 (31). С. 260–261.

П. Ю. Масленников. Об истории взаимодействия балета и медицины. № 1–2 (31). С. 68–75.

П. Ю. Масленников. Роль А. Я. Вагановой в развитии медико-биологической составляющей хореографии. № 3 (32). С. 17–23.

П. Ю. Масленников. Анализ соматотипов студентов бакалавриата исполнительского факультета Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. № 4 (33). С. 65–71.

П. Ю. Масленников. Особенности развития кардио-респираторной системы студентов Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 5 (34). С. 63–70.

П. Ю. Масленников. Экспертная оценка преподавателями классического танца академии русского балета имени А. Я. Вагановой физического развития воспитанников исполнительского факультета. № 6 (35). С. 51–56.

О. Ю. Марцинкевич. Формально о неформальном (о Законопроекте по регулированию труда творческих работников). № 1–2 (31). С. 165–168.

О. Ю. Марцинкевич. К вопросу о совершенствовании правовой регламентации оснований дисциплинарной ответственности творческих работников. № 5 (34). С.93–96.

Л. А. Меньшиков. Интермедиа как синтез искусств: из эстетического опыта флюксуса. № 1–2 (31). С. 209–215.

Л. А. Меньшиков. Становление жанровой системы флюксуса. № 3 (32). С. 192–202.

Л. А. Меньшиков. Дюссельдорфский фестиваль в организационной истории флюксуса: Развитие группы в 1960-е годы. № 4 (33). С. 166–179.

Л. А. Меньшиков. Выставки и каталоги флюксуса 1970х годов, или как правильно писать историю, делая антиискусство. № 6 (35). С. 189–196.

Д. С. Новиков. Поэзия танца Марии Тальони. № 1–2 (31). С. 17–23.

Г. Н. Парфенов. Применение теории игр в формировании театрального репертуара. № 1–2 (31). С. 175–180.

С. П. Пепельжи. О «Волшебной флейте» Л. Иванова — Р. Дриго. К проблематике выпускного спектакля рубежа XIX–XX вв. № 5 (34). С. 40–44.

О. А. Печурина. Интерпретация традиционных ремесел в народном танце. Ткачество и плетение. № 3 (32). С. 119–131.

О. Н. Полисадова. А. Я Ваганова и создание Молотовского (Пермского) хореографического училища. № 5 (34). С. 25–29.

А. Н. Пухалев. Правовая охрана классического наследия М. М. Фокина в России. № 1–2 (31). С. 169–174.

И. А. Пушкина. «Классический балет есть замок красоты...». № 1–2 (31). С. 148–152.

О. И. Розанова. Памяти Нинели Кургапкиной. № 1–2 (31). С. 7–10.

О. И. Розанова. Под знаком Зубра. Балет Юрия Трояна в Национальном Академическом Большом театре оперы и балета республики Беларусь. № 3 (32). С. 64–68.

О. И. Розанова. «Петербургский сезон» казахского балета. № 4 (33). С. 180–184.

О. И. Розанова. «Век Петипа» глазами С. Н. Худекова. № 5 (34). С. 45–52.

С. А. Русинова. Становление российской педагогической диагностики личностных особенностей обучающихся. № 1–2 (31). С. 102–108.

А. А. Самохина. «Соперница гордой Мельпомены». Мелодрама в русской театральной критике десятых — двадцатых гг. XIX в. (Часть I). № 5 (34). С. 149–158.

Л. Н. Сафронова. Методические рекомендации к обучению классическому танцу в младших классах. № 4 (33). С. 17–24.

П. А. Силкин. Некоторые базовые движения классического экзерсиса в интерпретации Баланчина. № 3 (32). С. 69–72.

П. М. Степанова. «Тело-сущность» в концепции Ежи Гротовского «Искусство-проводник» (1986–1999). № 6 (35). С. 196–203.

Ю. А. Стадник. Этнохореографическая деятельность И. А. Моисеева. № 3 (32). С. 73–78.

О. А. Федорченко. Эти разные, разные лики танца. Книга Е. Байгузиной «Многоликий танец. Темы и образы в русском и западноевропейском изобразительном искусстве. Избранные лекции». № 3 (32). С. 205–206.

Л. К. Франева. Проблемы организационных структур в исполнительских искусствах. № 1–2 (31). С. 181–185.

Бао Чан. Отражение фундаментальных принципов общей педагогики в структуре и содержании учебных программ. № 1–2 (31). С. 96–101.

Е. С. Чеботарь. Особенности учебной программы образовательной системы высших профессиональных балетных учреждений Соединённых Штатов Америки (на примере Университета штата Флорида). № 6 (35). С. 57–71.

В. О. Чушкина. Мастерская современной хореографии (в рамках XIV Международного фестиваля балета «Мариинский»). № 4 (33). С. 185–196.

Ф. М. Шак. Симфоджаз, третье течение и «мягкий джаз» в системе социалистических и капиталистических отношений. № 6 (35). С. 108–117.

В. А. Шекалов. К вопросу о педагогической цели инвенций И. С. Баха. № 6 (35). С. 85–97.

Т. В. Шеремет. Сергей Образцов: от куклы к фигурке из паноптикума. № 4 (33). С. 130–139.

Н. В. Щеглов. Традиции и инновации в развитии отечественной школы классического танца. № 1–2 (31). С. 11–16.

Л. Н. Эйдельман. Инновационная технология формирования правильной осанки на занятиях танцевальным искусством. № 1–2 (31). С. 121–126.

ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 6 (35) 2014

Ответственный редактор *С. В. Лаврова*
Редактор *А. В. Константинова*
Технический редактор *О. В. Пугачева*
Корректор *А. В. Константинова*
Дизайн обложки *Т. И. Александровой*
Макет и верстка *О. В. Пугачева*

Рег. Свидетельство ПИ № ФС77-32105 от 29 мая 2008 г.

Издатель: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»
http://www.vaganovaacademy.ru

Адрес редакции: 191023, СПб, ул. Зодчего Росси, д. 2
тел. (812) 456-07-65, e-mail: science@vaganovaacademy.ru

Подписано в печать 31.12.2014. Формат 70×100/16.
Усл. печ. л. 19,5. Тираж 300. Заказ № 0281474.

Отпечатано в типографии ООО «Супервэйв Групп».
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15.